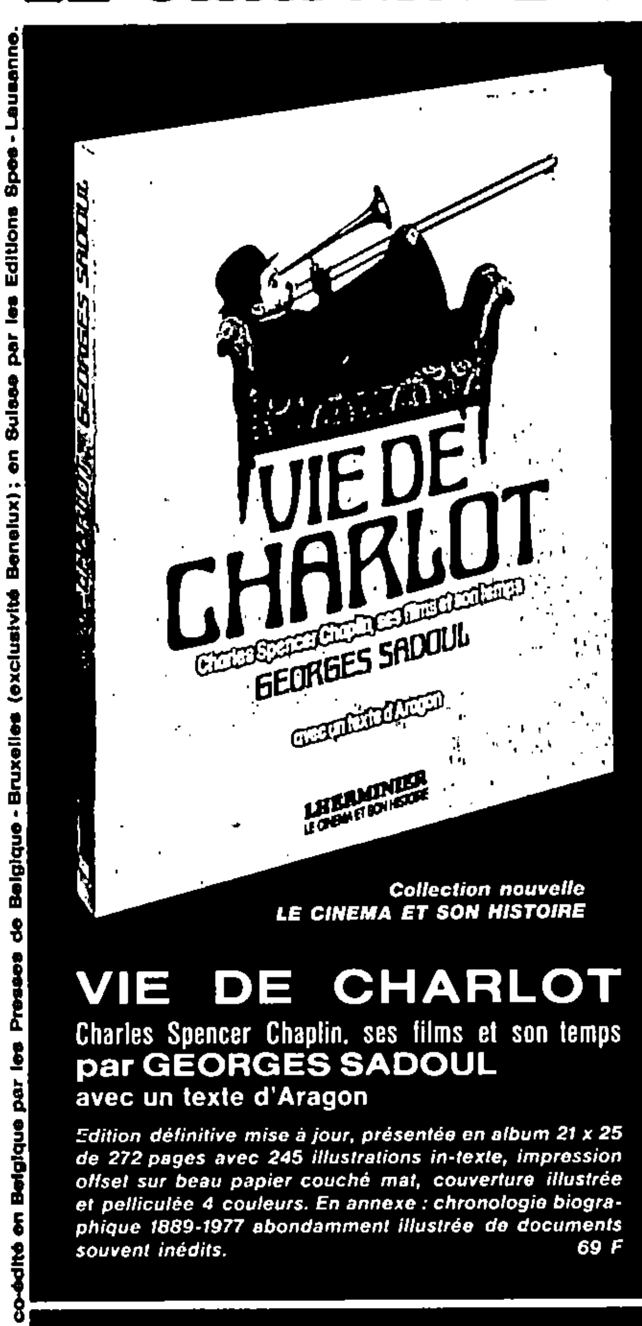
CAHIERS DU CINEMA 292

SOMMAIRE / REVUE MENSUELLE / SEPTEMBRE 1978



Pas n'importe quel livre sur Chaplin : LE *CHAPLIN* DE GEORGES SADOUL



Collection nouvelle
LE CINEMA ET SON HISTOIRE

VIE DE CHARLOT

Charles Spencer Chaplin, ses films et son temps
par GEORGES SADOUL
avec un texte d'Aragon

Edition définitive mise à jour, présentée en album 21 x 25 de 272 pages avec 245 illustrations in-texte, impression offset sur beau papier couché mat, couverture illustrée et pelliculée 4 couleurs. En annexe : chronologie biographique 1889-1977 abondamment illustrée de documents souvent inédits. 69 F

L'OPINION DE LA PRESSE

"Une Somme de la connaissance chaplinesque." *Le Point*

"Un album magnifiquement mis en pages et illustré. C'est plus et mieux qu'une présentation moderne. On y voit les qualités et la sensibilité d'un écrivain qui s'était fait chroniqueur d'une vie humaine en liant cette vie à un temps historique qu'il avait lui-même vécu. Tout chargé d'émotion, ce livre a la chaleur d'un témoignage d'amitié et de reconnaissance." *Le Monde*

"Un ouvrage indispensable, où la richesse et l'abondance de la documentation iconographique rassemblée sont soulignées par une mise en évidence et une mise en pages d'une sensibilité et d'un "mouvement" qui donnent au livre un rythme privilégié et des franges d'affectivité inoubliables." *Le Film Français*

"Un véritable événement de l'édition de cinéma. Intelligence de la mise en pages, concordance très raffinée de l'illustration et du texte, tout concourt à créer un rythme subtil, écriture et photographies se mariant graphiquement avec un rare bonheur. Voici un livre qu'il ne faut pas manquer." *Réforme*

"Une réapparition fort judicieuse. Autant que le portrait d'un homme, Sadoul y brosse celui d'une société qui, du début du siècle à aujourd'hui, n'a guère changé quant à ses mœurs politiques et culturelles. Rares sont les livres de cinéma de cette qualité." *L'Humanité Dimanche*

"Tout contribue à notre enchantement : l'intelligence et la chaleur humaine de la pensée de Sadoul, la matière même de ce livre qui nous conte une aventure artistique et sociale digne des légendes les plus romanesques, la valeur scientifique d'un ouvrage dont la réédition est enrichie de plus de 200 illustrations (et la plupart sont savoureuses et pathétiques), la chronologie méthodique." *Bulletin Critique du Livre Français*

"C'est le même respect et la même ferveur que Sadoul portait à Charlot que l'éditeur a eus envers l'auteur de ce texte. Ce livre est bien le plus vivant et le plus attachant qu'ait inspiré Chaplin. C'est un merveilleux album de grand format, richement illustré, dans une mise en pages d'une exceptionnelle qualité." *La Revue du Cinéma*

Remise en vente : TOUT CHAPLIN, par Jean Mitry

L'œuvre complète racontée et analysée film par film. Un livre fondamental, le plus chaplinien de ceux qui ont été consacrés à Chaplin. Le complément naturel de Vie de Charlot, 380 p. 18 x 21, 200 photos horstexte, relié. **54 F**

dans le cadre de notre campagne d'été "Les Grands Ensembles" (jusqu'au 30 septembre), nous proposons ces deux grands livres complémentaires groupés, au prix global de 123 F, ENVOI FRANCO sans majoration. OFFERT GRACIEUSEMENT pour toute commande de cet "ensemble" : *"GEORGES MELIES"*, par G. Sadoul *(Cinéma d'Aujourd'hui)*.

Chaque ouvrage peut également être fourni séparément. Envoi franco. Vente en librairie aux mêmes conditions. (Diffusion : DIFF-EDIT.)

Filméditions

BP 126, 75226 PARIS CEDEX 05 - CCP LA SOURCE 3479510 S

PIERRE LHERMINIER EDITEUR

Voir aussi page 3 de couverture.

"VIE DE CHARLOT" est co-édité en Belgique par les Presses de Belgique - Bruxelles (exclusivité Benelux) ; en Suisse par les Editions Spes - Lausanne.



COMITE DE DIRECTION
Jean-Pierre Beauviala
Serge Daney
Jean Narboni
Serge Toubiana

COMITE DE REDACTION
Alain Bergala
Jean-Claude Biette
Bernard Boland
Pascal Bonitzer
Jean-Louis Comolli
Danièle Dubroux
Jean-Paul Fargier
Thérèse Giraud
Jean-Jacques Henry
Pascal Kané
Serge Le Péron
Jean-Pierre Oudart
Louis Skorecki

SECRETARIAT DE REDACTION
Serge Daney
Serge Toubiana

MAQUETTE
Daniel et Co

MISE EN PAGE
Serge Daney
Jean Narboni

ADMINISTRATION
Clotilde Arnaud

ABONNEMENTS
Patricia Rullier

DOCUMENTATION, PHOTOTHEQUE
Claudine Paquot

PUBLICITÉ
Publicat
17, Bld. Poissonnière 75002
261.51.26

EDITION
Jean Narboni

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION ET GERANT
Jacques Doniol-Valcroze

CAHIERS DU CINEMA - Revue mensuelle éditée par la s.a.r.l. Editions de l'Etoile.
Adresse : 9 passage de la Boule-Blanche (50, rue du Fbg-St-Antoine).
Administration - Abonnements : 343.98.75.
Rédaction : 343.92.20.

Il n'est pas question de rêve ni d'évasion, ni de symboles dans les images que je peins. Elles ne remplacent pas le sommeil et la veille où l'on rêve. Elles ne remplacent pas l'illusion de s'évader du réel. Elles ne remplacent pas l'habitude de dégrader ce que l'on voit en symboles conventionnels, anciens ou nouveaux.
Magritte

N° 292 **SEPTEMBRE 1978**

HITLER, UN FILM D'ALLEMAGNE

L'État-Syberberg, par Serge Daney 5

Entretien avec Hans-Jürgen Syberberg, par Serge Daney, Yann Lardeau et Bernard Sobel 8

L'art du deuil, par Yann Lardeau 15

La real-fiction du pouvoir, par Jean-Louis Comolli et François Géré 24

RENCONTRES AVEC DES PRODUCTEURS (1)

Entretien avec Jean-Pierre Rassam, par Jean-Claude Biette, Pascal Kané, Barbet Schrœder et Serge Toubiana 29

LE SPORT DANS LA TÉLÉVISION

Coup d'envoi, par Serge Daney 39

Table-ronde, avec Serge Daney, Jean Hatzfeld, Serge Le Péron et Serge Toubiana 40

L'EMPIRE DE LA PASSION

Entretien avec Oshima Nagisa, par Serge Daney et Jean Narboni 45

Un sourire pour les pauvres gens, par Bernard Boland 50

POUR UNE NOUVELLE APPROCHE DE L'ENSEIGNEMENT DE LA TECHNIQUE DE CINÉMA

Le son. Programmation de l'écoute (1), par Claude Bailblé 53

LA PASSION DE JEANNE D'ARC *(DREYER)*

Une peur active, par Jean-Pierre Oudart 60

PETIT JOURNAL

Ezzedine Kalak, par Serge Le Péron 63

Liliane de Kermadec dit tout (à Pascal Kané) 64

Films chinois à Pesaro, par Yann Lardeau 65

Grémillon à l'Action-République, par Bernard Boland 67

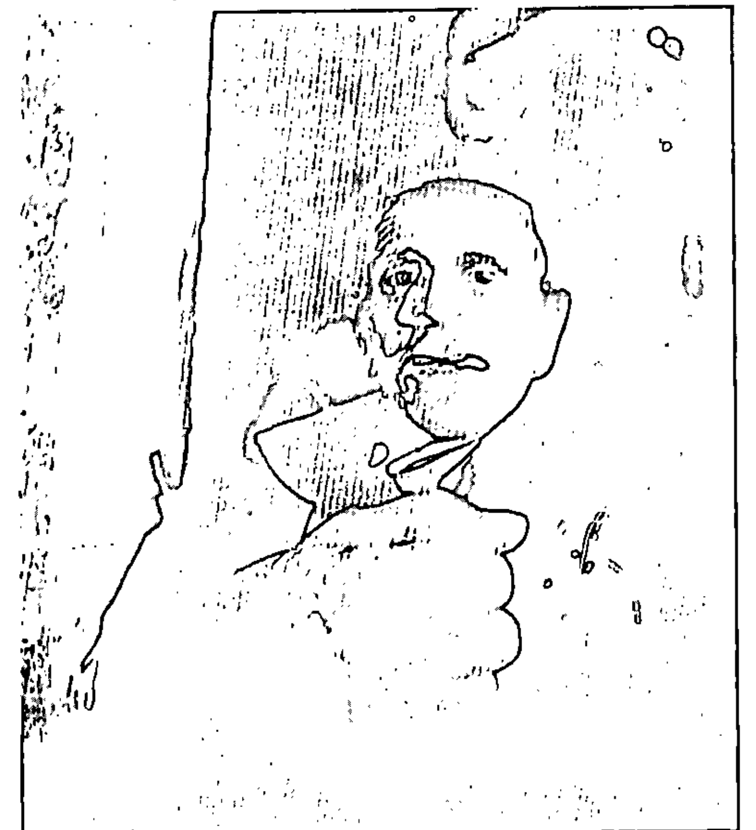
Vidéo et narcissisme, par Jean-Paul Fargier 68

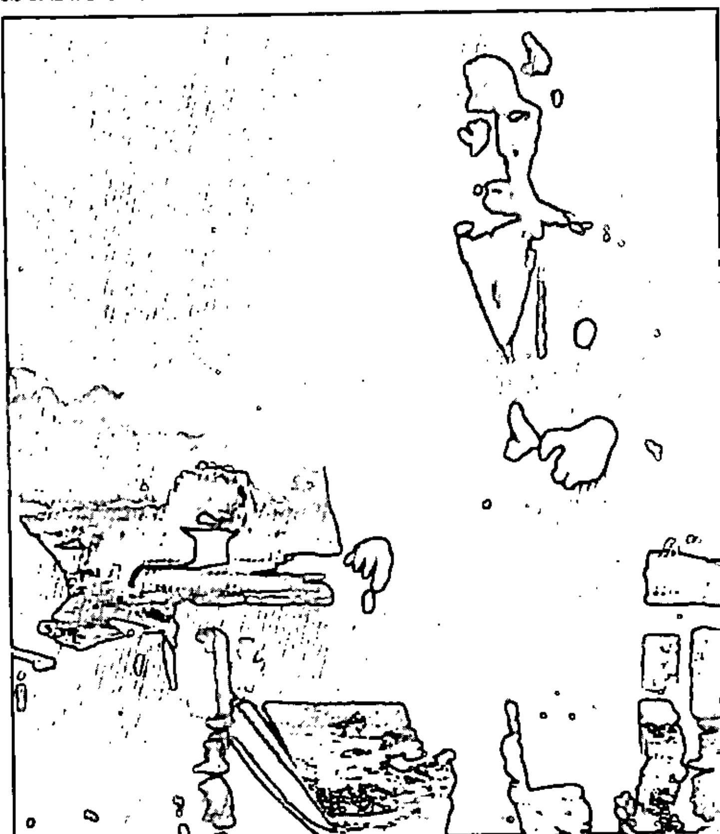
Questions à Milka Assaf 69

Anne Faisandier parle de *Nombrelles* 70

En couverture : Amélie Syberberg et la marionnette-Ludwig dans **Hitler, un film d'Allemagne**, de Hans-Jürgen Syberberg

En haut : Hans-Jurgen et Amélie Syberberg (la démocratie). En bas : la marionnette Gœbbels et la marionnette Hitler.





L'ÉTAT-SYBERBERG

PAR SERGE DANEY

1. Il n'est pas très difficile d'imaginer le film que Syberberg aurait dû faire s'il avait voulu séduire la critique. Il se serait justifié par avance de son choix en mettant en avant la dure nécessité où nous sommes (plus que jamais) de comprendre et d'analyser « le ventre encore fécond d'où a surgi la bête immonde ». Il aurait convié le spectateur à une déconstruction, à une dénonciation, à une démystification, à une dé-quelque chose. Le film n'aurait pas duré sept heures, ce qui est trop long pour une leçon, trop long même pour un spectacle. Il aurait parlé du « phénomène » nazi et n'aurait pas pris comme sujet explicite Hitler, non pas l'individu Hitler, mais *Hitler, un film.*

Que Syberberg n'ait pas trop paru préoccupé de se dédouaner de son sujet, qu'il n'ait pas multiplié les déclarations disant, trente ans après, sa réprobation du nazisme, qu'il n'ait sacrifié ni à ce qu'il appelle lui-même le « porno concentrationnaire de gauche » (longue tradition, aux succès assurés, qui va de *Kapo* à *Portier de nuit*[1]), ni à un brechtisme de catéchisme (genre *Affiche rouge*, plus récent) et que, malgré cela, les sept heures et les quatre parties de son film ne cessent d'intéresser sans jamais hystériser, d'émouvoir sans jamais piéger, de sidérer sans abrutir, il y a là comme un scandale (dont la critique s'est vengée à sa manière, en baissant discrètement les bras, comme il n'y a pas longtemps pour le *Saló* de Pasolini) – en tous cas un paradoxe.

2. En inscrivant le signifiant « Hitler » dans son titre même, Syberberg dit aussitôt où gît, pour lui, le problème. Qu'il y a un deuil et qu'il ne se fait pas. Que certains mots continuent à ne plus pouvoir être pronocés avec simplicité. Que la connaissance que nous avons des conditions socio-économique qui ont produit Hitler ne nous tient pas quittes de ce que l'énonciation de certains mots continue à nouer : honte et horreur, fascination vague, humour noir, dégoût. Dans une très belle scène, vers la fin du film, l'un des porte-paroles de Syberberg (André Heller) reproche doucement à la marionnette-Hitler (avec cette intonation désolée qui parcourt le film et qui est plus efficace que tous les cris) d'avoir appauvri la langue allemande, d'avoir rendu certains mots imprononçables, de les avoir tués, pire : de les avoir condamnés à hanter la langue d'une façon obsessionnelle. Comme si ces mots étaient devenus eux aussi des *mots-marionnettes*[2], à jamais figés dans l'usage qui en fut une fois fait. Que faire aujourd'hui des mots délirés hier? Des mots comme « Hitler », « juif » bien sûr, mais aussi bien « patrie », « terre », « irrationnel »? On peut - c'est ce qu'on fait le plus souvent - ne plus les prononcer, ou le moins possible. Comme on a pu, plus tard, en d'autres circonstances voter une loi qui exclue un mot (« Goulag ») d'une langue (la russe) ou rebaptiser des villes. L'ennuyeux, c'est que le refoulé fait toujours retour, de proche en proche, métonymiquement, dans la dérive des connotations. Le signifiant « Wagner » n'est-il pas suspect, du fait que la propagande hitlerienne a utilisé l'image de marque de l'opéra wagnerien? Mais que faire lorsqu'on apprend, dans le film de Syberberg justement, qu'à Wagner (qui l'ennuyait), Hitler préférait Franz Lehar ou Franz Von Suppé? Faudra-t-il faire porter le soupçon sur les valses de Vienne, sur la valse, sur Vienne, sur le prénom Franz? Non, décidemment, il y a bien un travail du deuil à accomplir, dont Syberberg aimerait faire un art (voir, infra, le texte de Yann Lardeau), il y a des mots à rendre à leur banalité, à leur dénoté. Et sept heures ne seront pas de trop pour cela. C'est là le projet de Syberberg : pas tant de piété ou de gardiennage idéologique que d'*exorcisme.* C'est-à-dire d'une autre paire de manches.

1. Admirable critique de *Kapo* par Jacques Rivette dans le numéro 120 des Cahiers.

2. Ces mots ne sont pas les mêmes pour tout le monde. En-bas, dans la sub-culture, ce serait plutôt le signifiant « Hitler ». Plus haut, chez les intellectuels, à mesure qu'ils sont politisés, ce sont des mots comme « fascisme », « fasciste » qui provoquent cette stupeur où se bloque le langage (et a fortiori tout débat). Dans le film controvêde Schmid *(L'Ombre des anges)*, c'était l'expression « riche juif » qui avait fait taxer le film d'anti-sémitisme. Ces mots n'avaient pas été perçus comme des symptômes à interpréter mais comme une expression à n'utiliser à aucun prix. Et dans le pénible débat qui avait eu lieu à la FNAC en présence de Schmid, c'était également des mots très précis qu'on le sommait de prononcer pour sa défense (et ainsi de suite).

3. Comment faire? Comment Syberberg entend-il gagner le procès qu'il fait à Hitler et auquel il nous convie - sans doute comme juré (le juré : celui qui doit tout entendre, qui doit supporter tous les récits, terrifiants ou triviaux, *en restant à la même place).* Comment gagne-t-on contre un mort? En lui redonnant un corps, bien sûr. Mais quel corps? L'idéologie nazie, on le sait, s'est nourrie d'un refus violent, phobique, du corps (qu'elle n'a pu que sublimer sportif, sain et asexué). C'est sans doute pour cela qu'au cinéma, on n'a eu de cesse d'affubler le personnage-Hitler d'un corps à lui, banal, caricatural, comme support matériel, cible, à la haine supposée du public. Il en va ainsi dans les grandes fresques héroïco-historiques des pays de l'Est où un acteur, doté d'une moustache (vraie ou fausse), se dévoue pour incarner Hitler d'une façon naturaliste. Cette solution qui n'a jamais été très efficace, le serait encore moins aujourd'hui. Syberberg ne l'envisage même pas. Bien plus profonde est la démarche de Lubitsch (3) *(To Be Or Not To Be)* ou de Chaplin *(The Great Dictator),* cinéastes contemporains du nazisme et en lutte contre lui, parce qu'elle participe de la tradition carnavalesque. Une tradition où l'on sait depuis toujours que le corps du despote n'a pas à être joué (plus ou moins bien) puisqu'il n'existe pas, ou plutôt puisqu'il ne *consiste pas,* qu'il est de part en part, montage, travesti, vol. Tout le monde peut l'imiter, et en rire, par ce que lui-même a commencé par imiter tout le monde, par être « Mr. Tout le monde ». Il faut relire le texte admirable de Bazin sur Charlot et Hinkel (4) pour comprendre que le carnavalesque *épingle* le délire nazi dans sa spécificité : que son héros doit être le plus médiocre possible car c'est cette médiocrité qui a fait de lui un héros. Mais la force de Lubitsch et de Chaplin leur vient de ce que leur art est populaire, dans le sens où le peuple, partout et toujours, se définit *a minima* d'être ce qui ne cesse de prendre les coups et de payer les pots cassés (autrement dit : de faire l'histoire). Pour de nombreuses raisons, l'exorcisme syberbergien, malgré les emprunts, les citations, le coup de chapeau à Charlot, ne relève pas du carnavalesque. Son point de vue est plutôt celui d'un artiste qui, dans l'après-coup d'une « drôle de paix », *se mesure* à Hitler. Et pour Syberberg, redonner un corps à Hitler, ce sera, à travers l'hétérogénéité des dépositions, des témoins, des pièces à conviction, des enregistrements (le film est un procès), évoquer un *corps parlé.*

4. C'est ici que le système mis en place par Syberberg dans ses films précédents *(Le Cuisinier de Ludwig,* surtout) fonctionne à plein. « Système » dont on n'a pas fini de faire le tour. Ce corps parlé, c'est bien sûr la marionnette (5) animée par Harry Baer, le ventriloque. C'est aussi bien le « vrai » Hitler des stock-shots de la seconde partie, devenu un peu de celluloïd. Mais c'est surtout celui évoqué dans l'interminable babil des domestiques d'hier devenus les témoins d'aujourd'hui. A entendre Ellerkamp raconter par le menu le lever d'Hitler ou déplorer l'atrocité de son manque de goût vestimentaire, nous sommes mis soudain dans une position très particulière par rapport au film : nous rencontrons celui pour qui Hitler n'est qu'Hitler, celui pour qui il n'y a aucune confusion, aucune contamination entre le personnage public (qu'il admire niaisement) et le corps privé (qu'il gère petitement). Ellerkamp est le bon médiateur, celui par qui l'exorcisme peut se faire puisqu'il disjoint radicalement (par bêtise, pas par distance critique) le *nom* du *corps.*

5. Il y a là beaucoup plus qu'un jeu. Le refus véhément du naturalisme, chez Syberberg comme chez tous les ennemis jurés du naturalisme, est inséparable de l'idée qu'il se fait de son art, de lui comme artiste et du cinéma comme « l'art de notre temps ». Une idée qui n'a plus guère cours. C'est peut-être ce qui a gêné la critique qui a perdu l'habitude de tant d'exigence. Car l'orgueil d'une telle position n'est pas niable, ni le culot qu'elle implique : culot tranquille, paradoxal, voire adoxal, de Syberberg déclarant enfin ouvert le procès d'Hitler, comme si rien n'était joué (dans le réel) ni jugé (dans la tête des gens). Un procès où l'on donne à l'accusé « une chance » et où l'on assigne au spectateur (nous) une place inédite, aberrante, celle de témoin d'un duel singulier, d'un affrontement au sommet, opposant nns que Syberberg à Hitler !

Car il ne s'agit pas de vaincre Hitler (ce serait une idée paranoiaque mais banale), il s'agit de le vaincre *cinématographiquement.* J'ai déjà dit que la démarche de Syberberg n'était pas exactement « carnavalesque » : c'est qu'il n'instruit pas son procès à partir du point de vue d'en bas : celui du peuple, des victimes, des martyrs. Par ailleurs il n'est pas, c'est clair, un intellectuel de gauche : il ne parle à la place de personne. Le scandale, c'est plutôt qu'il instruise son procès à partir de son point de vue et de ses intérêts *à lui.* Syberberg, cinéaste allemand né en 1935, lesé dans son activité professionnelle. Son point de vue est, si l'on veut, corporatiste. Allemand, il a trouvé, en RDA puis en RFA, un cinéma détruit, recyclé dans le porno (ou pire : dans le couple porno/art), un peuple inapte au deuil (ce n'est pas le peuple allemand qui a tué Hitler : le deuil n'en est que plus interminable, et peut-être impossible), une langue diminuée, expurgée etc. Cinéaste plus proche de Benjamin que de Brecht, il va demander à Hitler, cet autre (mauvais) cinéaste, des comptes. Et il le vainc, en utilisant ses armes à lui, au terme d'un duel titanesque de sept heures : un film.

3. Jean-Louis Comolli et François Géré n'ont pas cru un seul instant que le film de Syberberg n'était pas, en acte, une réponse aux multiples questions qu'ils se posent sur la fiction historique et sur la représentation du corps d'Hitler (Cahiers n[os] 286, 287, 290-291). Voir leur article, infra p. 24.

4. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Tome I, p. 91 *(Pastiche et postiche* ou *Le néant pour une moustache).* Bazin parle du « cambriolage ontologique » que représente le vol par Hitler (Hinkel) de la moustache de Charlot. En faisant *Le Dictateur,* Chaplin ne ferait que « reprendre son bien ». Nous sommes au cœur du carnavalesque, là où on peut comprendre le sens du leitmotiv syberbergien : « Hitler en nous ». Surtout pas à prendre dans le sens de « personne n'est tout bon ou tout mauvais, il y a du pire en nous, de l'Hitler peut-être, sait-on de quoi on est capable... quelle angoisse! ». Cette métaphysique de prisunic n'a pas grand intérêt – sauf pour la mode rétro. « Hitler en nous », c'est tout le contraire : c'est ce que nous lui avons donné – qu'il a retourné contre nous et qu'il faut lui reprendre, comme Charlot reprend sa moustache, pour que, faute de *corps propre,* il meure vraiment.

5. En général, du fait qu'elles sont petites et qu'on les sait manipulées, les marionnettes permettent la mise en distance et la critique. Chez Syberberg, la plupart des marionnettes, celles par exemple qui représentent Gœbbels, Gœring, Speer, Bormann, etc., représentent leurs cadavres. Au lieu que des personnages vivants passent de l'animé à l'inanimé, ce sont des morts qui retrouvent un brin d'activité. Jusque dans son utilisation des marionnettes, Syberberg évite le naturalisme. D'une façon générale, quel que soit le genre d'image qu'il fabrique, il fait en sorte pour que tout y soit *montage,* que rien ne puisse y être perçu comme unité naturelle, ou même artificielle. L'image n'est jamais toute, que ce soit par la technique de la transparence, par les fumerolles ou par la disparition de personnages par une fente inaperçue du décor. L'idée de totalité, sans cesse proclamée, est ruinée par son redoublement, le studio étant le lieu où tout se disperse.

6. Il a aussi trouvé une critique incompréhensive. N'a-t-il pas été dit, lui et son film, comme « témoignant d'une incompréhension de l'histoire digne d'un rhinocéros »?

6. Délire, bien sur - mais aussi : morale. Peut-être plus liés qu'il n'y parait. Où réside la morale pour un cinéaste? Dans ses convictions personnelles, ses choix idéologiques, les pétitions qu'il signe, les pays qu'il boycotte? Peut-être. Et si c'était plutôt que lorsqu'il s'engage, lorsqu'il risque quelque chose, il le fait *au maximum de son pouvoir?* Il faut entendre ici « pouvoir » dans un double sens. A la fois le pouvoir de celui qui sait que le cinéma a *du* pouvoir, qui en travaille l'impact spécifique, les formes, et qui les sait responsables, celui pour qui, par exemple, il est essentiel que la place du spectateur ne soit pas jouée n'importe comment. Et aussi cet autre pouvoir, lié au statut social de l'artiste et à la valeur d'échange attachée ou non à son Nom. A la fois son métier et son image de marque (le Nom de l'Auteur).

Morale donc - mais aussi : folie. Quand on écoute Syberberg, son film et ce qu'il en dit, on ne peut s'empêcher d'entendre, derrière et malgré l'humilité de façade (celle de l'artisan qu'il est *aussi),* une énonciation, un ton qui ne trompent pas : ceux d'un État. Et le combat de Syberberg contre Hitler (et contre ce qui, de Hitler, continue : l'Allemagne repue de Schmidt, Hollywood, la pornographie) est rien moins qu'un combat d'État à État, un guerre de tranchées, où le juridique n'est pas la moindre des armes (on se souvient de *Karl May* (7) sans doute son plus beau film). Lorsque Syberberg décide de ne pas montrer le *Hitler* en Allemagne, il faut y voir plus qu'un calcul tactique, mais la revendication d'une certaine exterritorialité, à partir de laquelle un homme, devenu à lui tout seul une armée et son chef, passe des alliances, signe des traités, déclare ouvertes les hostilités et, comme tout État, ment. Nous sommes évidemment très loin de l'image traditionnelle de l'intellectuel-artiste engagé, pris entre ses goûts personnels (son être ou sa situation de classe) et la mission morose de soutenir une cause qui n'est la sienne qu'« objectivement » (sa position de classe) (8).

. Sur *Karl May*, voir le texte de Jean-ierre Oudart (« Diffamations ») in :ahiers n° 266-67.

L'absence de morale, ce serait alors ertolucci expliquant, à l'époque du *onformiste* qu'en même temps que film, il participe à un film militant ollectif pour le PCI pour soutenir des ttes ouvrières. Dans ce film militant ertolucci s'engageait sans doute, ais au *minimum* de son pouvoir

7. C'est pourquoi il est malaisé de se situer par rapport à *Hitler, ein Film aus Deutschland* qui est pourtant, à l'évidence, l'un des films les plus importants vus depuis longtemps. Difficile d'occuper la place que Syberberg nous assigne, cette place étrange où nous sommes à la fois *impliqués* (et plus peut-être que par n'importe quel autre sujet) et *en trop.* Car nous ne sommes pas seulement conviés à juger Hitler (en général, c'est fait), mais à vérifier que Syberberg le vainc cinématographiquement. Nous vérifions les armes. Il nous est déjà arrivé de nous trouver devant un film dans cette même situation un peu ridicule : je pense au *Ivan le terrible* d'Eisenstein - et pas par hasard puisque la référence à Eisenstein est constante chez Syberberg, implicite dans le *Ludwig,* explicite ici.

Car le cinéma est assez vieux, a assez vécu, pour que nous soyions en mesure d'en raconter l'histoire *aussi* comme un épisode du dialogue qui s'est noué en Occident, il y a deux siècles, entre l'intellectuel-artiste et le despote, éclairé ou pas. Dialogue avorté entre Lang et Gœbbels, dialogue retors et pervers entre Eisenstein et Staline etc. Et surtout, à l'époque où la propagande est la grande tentation du cinéma, la contre-propagande de Chaplin et l'extraordinaire renversement d'ailliances que constitue, quelques années après *Le Dictateur, Monsieur Verdoux :* rien moins qu'une déclaration de guerre de l'État-Chaplin au U.S.A., avec le dénouement que l'on sait : ce sont les U.S.A. qui viennent s'excuser. Il est clair aujourd'hui que si Lang, Eisenstein, Chaplin ont vu leur destin lié à celui des grandes idées progressistes de leur temps, il n'est pas possible de les y réduire (dans une retrospection bien-pensante). Pas parce qu'ils seraient *aussi* des hommes de droite (ce genre de clichés n'est bon que pour la mode rétro), mais parce qu'ils ont fonctionné comme des *machines de guerre.*(9)

Machines de guerre obéissant en ême temps à *deux* logiques. D'une rt, celle de l'artisan qui ne cède en n sur son travail, qui revendique ncrage territorial, l'inscription aie, le reflet des moyens de production dans le produit, l'irréductibilité la *langue* etc. De l'autre, une « raison d'État » où il n'est finalement estion que d'allégeance, de sujets, ambassadeurs, voire de prosélytes. u pire : une cour, des « groupies ».)

8. Parmi les questions soulevées par le film de Syberberg, j'ai voulu amorcer celle de la nature du dialogue entre l'artiste (le cinéaste) et le leader politique, *aujourd'hui,* soit quarante ans après que Benjamin eut mis en lumière qu'ils étaient devenus des *rivaux* (puisque travaillant la même matière : la figuration politique). Face au cinéma, art de moins en moins populaire, et de plus en plus soumis à la fascination de la rhétorique publicitaire, quelques irrédentistes continuent à penser le cinéma comme une contre-propagande et à se penser, eux, comme des États en guerre. Ces gêneurs sont évidemment ceux qui voient le mieux la continuation entre les horreurs d'hier (dont le nazisme est le cas-limite) et celles de demain (fascisation douce des media, règne du sondage, dé-charismatisation de la politque). Quand Godard, parlant de la télévision, dit pour provoquer : « la France, mise en scène par Pompidou et Marcelin », il évoquait encore le spectre de l'homme politique - mauvais cinéaste (auquel, en tant que cinéaste, on peut s'opposer puisqu'il y a un terrain commun : la mise-en-scène). Quand Pasolini, peu avant sa mort, envoyait au pape Paul VI, mort depuis, lettre ouverte sur lettre ouverte, c'était encore exiger une réponse personnelle (mais le pape, dès la deuxième lettre, fait répondre par un cardinal). Quand Syberberg accuse Hitler d'avoir « enkitsché » l'Allemagne, d'avoir été avant tout un très mauvais cinéaste (vu l'ampleur des moyens mis à sa disposition), c'est la même idée, sérieuse et bouffone à la fois, d'une certaine figuration politique dont il faut *aussi* faire son deuil.

S.D.

ENTRETIEN AVEC HANS-JÜRGEN SYBERBERG

Cahiers. *La première question qu'on peut se poser est celle du temps : il semble surprenant que vous ayiez pu faire un film si long en aussi peu de temps. Comment avez-vous trouvé les moyens de le financer et quels problèmes de production avez-vous rencontrés?*

Hans-Jürgen Syberberg. Une partie de l'argent est venue d'un prix que j'ai obtenu du gouvernement pour *Karl May*. Ce n'était pas assez, bien sûr. Il me restait de l'argent à utiliser sur la production de mon premier long-métrage, il y a dix ans. Et puis j'ai eu de l'argent de l'INA qui voulait depuis longtemps faire quelque chose avec moi, et aussi un peu de la BBC. J'ai donc eu de l'argent de différentes sources européennes et, en ce qui me concerne, je suis très satisfait que ce film soit, quant à sa base économique, un film *européen*. Ceci dit, ce n'était pas beaucoup d'argent : un million de marks, ce qui, pour un film de durée normale, est déjà juste. Or vous savez que nous n'avons pas fait un mais quatre films, sept heures en tout, et ceci n'a pas simplifié la tâche. Et avec les principes techniques que j'avais déjà utilisés pour *Ludwig* qui sont très coûteux, du fait du studio, des syndicats, des horaires de travail, avec toutes ces choses très compliquées à maitriser comme les techniques de projection, nous avons dû travailler d'une façon très « concentrée », de façon à tout tourner en vingt jours, en tout et pour tout. Il nous a fallu beaucoup préparer, surtout moi-même, mon cameraman et son assistant, puis beaucoup répéter avec les acteurs, chacun étant exactement au courant de ce qu'il avait à faire et des intentions du film. De façon à ce qu'il n'y ait même pas de répétition avec la caméra, seulement une supervision technique. Bien sûr, pour quelqu'un habitué à travailler pour le théâtre - pas pour moi - cela peut sembler à peine possible. Je dois dire que ce fut pour moi une véritable torture, qu'il m'est arrivé d'être au bord des larmes à l'idée que je ne pourrais pas tout faire à temps. Mais j'ai pris sur moi et sur les autres pour en venir à bout parce qu'il était très important pour moi que, d'une certaine manière, *tout* soit dans le film. Même si certaines parties devaient être moins réussies, certains détails de moins bonne qualité, il me fallait quand même décider qu'il valait mieux que ça y soit, même imparfait, que pas du tout. Dire cela maintenant, peut sembler cruel, mais j'avais toujours la ressource du montage du son, pour éviter de couper ce qui n'était pas parfait au tournage puisque vous savez que dans mon système, tout dans le film doit se répondre, marcher ensemble. J'ai donc tout gardé pour que le système forme un tout.

Cahiers. *Où avez-vous tourné le film? Dans quels studios?*

Syberberg. Dans les studios de la Bavaria à Munich qui servent en général pour les films publicitaires (on y utilise beaucoup cette technique de la projection). C'est là que Bergman a préparé *L'Œuf du serpent*. C'est assez drôle. Bergman a disposé de beaucoup plus d'argent que nous (pour notre film de sept heures) et ceci rien que pour les répétitions de son film... je sais cela parce que mon caméraman travaillait parfois avec Nykvist.

Cahiers. *Est-ce que vous avez trouvé tout ce qu'il vous fallc dans ces studios ou est-ce qu'il vous a fallu improviser, inven ter?*

Syberberg. Non. Nous avons utilisé ce que nous avon trouvé là. Comme je l'ai dit, c'est là qu'on tourne des film publicitaires ou des scènes trop compliquées pour être tour nées en extérieurs (comme Wenders y a tourné une scène c *L'Ami américain* où l'on voit quelqu'un tombant d'un train). s'agissait pour lui de reconstruire la réalité en studios, de don ner le sentiment qu'il s'agit bel et bien de la réalité. Nous, no avons fait exactement le contraire.

Cahiers. *Le choix au studio est-il principalement dû à des rai sons économiques ou esthétiques?*

Syberberg. Cette question a commencé à se poser lorsqu nous fimes le *Ludwig*. Nous avions très peu d'argent po faire le film, donc pas mal de problèmes économiques et no ne pouvions pas tourner le film dans des chateaux, comm Visconti. Pour le *Ludwig*, c'est un problème d'argent qui déterminé une autre manière de penser le film. Mais quar nous avons fait le *Hitler*, ce n'était pas une question d'arger car il ne faisait aucun doute pour moi que le film devait êtr fait en studio, et que filmant dans un studio, je devais filme le studio en tant que tel, ce qui n'était pas le cas dans le *Lu wig*.

Il y a dans le film quelques monologues où des gens « per sent tout haut ». Comment faire? Où les filmer? Pourquoi p chez moi? Ça ne coûte rien de mettre la caméra dans ur chambre, n'importe laquelle... Rien ne pouvait justifier le chc d'un lieu pour de tels monologues sinon le fait concret q nous étions en train de faire un film. Souvenez-vous : *Hitle* un film *d'Allemagne !* - se passe dans un studio, nous devor alors montrer le studio. Pas les murs, les objets, tous c accessoires qui font croire à la réalité, mais le studio dans sc artificialité. C'est ainsi que je suis venu à l'idée d'Edison, reproduire dans le studio d'Edison, en quelque sorte le lieu naissance du cinéma. Nous en avons beaucoup discut C'était un gros problème et mon assistant et moi n'étions p sûrs, jusqu'à la fin, que cela marcherait. C'est un jeu, bien s et vous pouvez dire que c'est très artificiel, élitaire etc. m j'aime bien jouer avec cette idée du retour à la naissance cinéma et j'espère qu'elle passe dans le film. Donc no voyons notre studio comme un modèle, nous allons parfc à l'intérieur de ce modèle et nous avons ce modèle - notr cinéma - entre nos mains, comme la boule de verre q contient le vieux studio d'Edison. Elle est entre nos mair nous pouvons faire d'elle, ce que nous voulons. Nous y som mes impliqués et nous en sommes aussi les maîtres. C'est même chose avec Hitler. C'est très important pour moi q l'on voie un acteur grandeur nature et une marionnet d'Hitler beaucoup plus petite dans ses mains. Cela veut dir c'est notre Hitler, nous sommes les maîtres c'est nous q



Nous avons notre passé et notre avenir entre nos mains » (H.-J. Syberberg pendant le tournage).

écidons de ce qu'il dit et de ce qu'il fait, pas seulement pour passé mais aussi pour l'Hitler d'aujourd'hui et de demain.

Cahiers. *Cela veut donc dire : nous avons notre passé et notre venir entre nos mains, de même que nous avons tout le néma...*

Syberberg. Dans l'art allemand, au théâtre comme dans la littérature, la marionnette a toujours joué un rôle très important : le premier livre de *Faust* est tiré d'une pièce pour marionnettes, il y a aussi l'essai de Kleist sur les marionnettes...

Cahiers. *Pouvez-vous nous parler de la genèse du film? Il semble conclure un cheminement personnel dont* Ludwig *et* Karl May *seraient les étapes. Et en même temps, il s'ancre davantage dans l'actualité du monde d'aujourd'hui.*

Syberberg. A l'intérieur du jeu artistique, *Hitler* à n'en pas douter est l'aboutissement d'une ligne qui passe par *Ludwig* *Karl May*. *Ludwig* est le film qui a été fait le plus naïvement parce que je ne savais pas que je continuerais dans cette voie. Après le *Ludwig*, j'ai décidé de faire le *Karl May* et dans le même temps, j'ai également pris la décision de faire le *Hitler*. Donc, quand je me suis attaqué au *Karl May*, je n'ai plus eu cette attitude naïve, parce que dès ce moment, je me suis demandé comment le *Karl May* travaillait par rapport au *Ludwig* et comment il pourrait éventuellement travailler par rapport au *Hitler*. C'est alors que je me suis rendu compte, presque naïvement que les deux figures de Karl May et de Hitler existaient déjà dans le *Ludwig*. Dans le cauchemar du début de la deuxième partie du *Ludwig* où Hitler apparaît dansant la rumba et dans la Grotte de Venus de Wagner après la victoire sur la France en 1871 - la fête qui fonde l'empire allemand. Et de façon tout à faire grotesque, folle, le personnage de Karl May intervenait dans cet univers et disait quelques paroles à la fois intelligentes et folles où il parlait, tel un prophète, un Tiresias aveugle, du futur de l'Allemagne. Ce qu'il y a de drôle c'est que Karl May, s'adressant à Ludwig, lui dit : *« Toi, en tant que connaisseur de la musique de Wagner, tu sais très bien ce qui va advenir ».* Et quand on sait le rôle important joué par la musique de Wagner dans le film *Hitler*, on peut penser que cela a été « concocté » à l'avance, alors que ce n'était que le fait du hasard. Le lien qui existe entre le *Ludwig* et le *Hitler*, c'est la musique de Wagner, seul *Karl May* a les allures d'un choix hasardeux entre ces deux pôles. C'est très consciemment qu'il n'y a pas dans le *Karl May* de musique de Wagner, mais beaucoup de Mahler. Ce n'est pas pour rien que le philosophe allemand Ernst Bloch a écrit un essai qui s'intitule « Karl May, salut de Richard Wagner » : de tout cela j'étais conscient. Dans ce sens, le lien qui existe entre les trois films, de façon énigmatique, c'est *Karl May*, le centre de la trilogie. On peut considérer ces films comme une trilogie, comme des choses qui dépendent les unes des autres, pas dans le sens d'une chronologie, de figures qui se suivent dans le temps, mais de parties qui se répondent l'une l'autre et où les personnages se visitent les uns les autres, de film en film. Disons que

c'est au stade final qu'est intervenue cette cohérence esthétique dont un des aspects est abordé dans le Hitler, avec l'apparition de Ludwig sous forme de poupée et le portrait de Karl May, très agrandi, en projection, comme une vision. Alors les musiques trouvent-elles aussi leur cohérence : Wagner, la rumba, Mahler etc.

Cahiers. *Et le rapport avec aujourd'hui?*

Syberberg. Le *Ludwig* travaillait déjà sur l'aujourd'hui, pas seulement parce que c'est un film fait par des hommes d'aujourd'hui, mais parce qu'il est plein de choses qui nous sont familières, qui sont de notre monde et auxquelles nous sommes confrontés. Et le film se confronte avec ces choses qui déterminent notre sensiblilité contemporaine. C'est pourquoi je refuse le qualificatif « retro » pour *Ludwig.* Ce qui nous rend Ludwig sensible, ce sont les éléments de notre aujourd'hui qui le travaillent.

Cahiers. *Lesquels par exemple?*

Syberberg. Ludwig, pris dans son temps, était un personnage conservateur (si l'on excepte qu'il ait choisi Wagner et en ait été le mécène). Mais il s'est intéressé à Louis XIV, il était contre la Prusse, contre *l'unité,* l'unification de l'Allemagne, ce qui, de son temps, était réactionnaire. De sa part, ce n'était pas un point de vue politique, mais c'était une réaction (et en ce sens, réactionnaire). Mais cent ans plus tard, ces choses peuvent, d'un certain point de vue, nous paraître dignes d'être respectées, jusqu'au fait qu'il ait été contre l'unification de l'Allemagne. Qu'est-ce qu'il en est advenu de cette Allemagne unifiée? Ça n'a pas été une très bonne chose, en fin de compte. C'est ce qui rend Ludwig sympathique. Disons que malgré ses réactions « réactionnaires », il n'était pas un réactionnaire, dans le sens contemporain du terme. Son rejet de tout ce qui était industrialisation, son individualisme, cet aspect élitaire d'une approche du peuple, d'un lien avec le peuple, tout ceci fait de Ludwig comme un pionnier du combat des écologistes d'aujourd'hui pour l'environnement. Il est bien entendu qu'il s'agit là de *mon* Ludwig, pas du Ludwig historique. *Karl May* est peut-être le film qui montre le plus sa modernité dans le rapport qu'il entretient avec Hitler. Lui aussi, un peu comme Ludwig, est une figue sympathique, qui met à jour des abîmes, qui permet de se rendre compte non seulement de leur présence mais aussi de certains aspects de la vie du petit bourgeois intellectuel où co-existent deux mondes, l'un familier, l'autre effrayant. D'autre part, Ludwig et Karl May ont tous deux en commun d'être des êtres créateurs, comme c'est le cas pour Hitler, et qui combattent pour ce qu'ils veulent créer, chacun à leur manière. Ce sont des natures artistiques, effectivement.

Avec Hitler bien sûr, les choses changent. Je ne parle plus d'une vie, ce n'est pas naturellement d'Hitler qu'il s'agit, mais d'*Hitler élu par les gens.* Pour revenir à Ludwig, ce qui m'importait, c'est que Ludwig était devenu une figure populaire, même si c'était d'une façon très idéale. De même Karl May. Mais pour Karl May, le film pose tout de suite le fait qu'il n'était pas ce que le peuple croyait qu'il était. Ils ont confondu sa figure artistique avec sa personne privée - c'est ce qu'au fond il avait voulu, c'était son problème. Avec Hitler, c'est à un problème beaucoup plus moderne, d'une bien plus grande actualité, que nous touchons. Il n'est plus question de sympathie, même au niveau banal, trivial du terme, mais d'un homme politiquement, démocratiquement élu. Dès qu'on s'attaque, qu'on se confronte à la figure d'Hitler, on a tout de suite à se poser des questions actuelles qui touchent au problème de la démocratie. Il a eu beaucoup de partisans, il était tout comme Karl May, d'une certaine manière banal, trivia D'un autre côté, on peut aussi parler d'une nature créatrice, s l'on ne perd pas de vue l'aspect banal et trivial de la politique En ce qui le concerne, les gens ont confondu son idéologi avec le personnage privé, comme Karl May, et c'est ce qu' voulait. Ludwig, Karl May, Hitler sont des figures qui ont pro duit un déchirement et ce déchirement se conclut par un chute, une chute de plus en plus rapide et de plus en plus ver tigineuse. Comme nous sommes tous impliqués, que nous l voulions ou non, son personnage contient ses ennemis. Il y des morts, de façon tout à fait quotidienne et banale, auss bien chez les victimes que chez les bourreaux, des morts a front, des morts dans les camps de concentration. Il y a auss les réactions, les conséquences des sentiments de culpabilit chez les enfants, des sentiments qui sont absurdes et qu'o ne peut expliquer que psychologiquement. On touche là à u problème profondément actuel, contemporain. Je parle d plan privé - parce qu'on sait que sur le plan politique, il exist aussi une continuation, un héritage d'Hitler. La question fon damentale, c'est le débat sur la démocratie : comment u Hitler peut arriver au pouvoir élu démocratiquement et com ment, démocratiquement, on peut empêcher un Hitler.

Je dois dire - et je le dis d'une façon volontairement pro vocatrice - que lorsque je regarde le monde politiqu d'aujourd'hui, la façon dont agissent les hommes politique dont ils manipulent les voix, le consensus du corps électora je peux comprendre comment aujourd'hui des gens en appa rence « très bien » peuvent aspirer à l'existence d'un autr type d'hommes politiques. De fait, en Europe, comme le choses ne vont pas trop mal pour les gens, ils sont un peu ras sasiés, ils ne pensent pas, ce qui est un état de fait dangereu négatif. En un sens, je préfère qu'ils soient éveillés, curieu même si c'est au prix de conditions très dures, le chômage pa exemple et qu'ils aspirent à un changement, quel qu'il so mais qu'ils souhaitent ce changement. Je sens que c'est pré férable à un consensus de tiédeur (au sens biblique de l terme) qui serait le résultat d'une satisfaction moyenne qui fa qu'on s'endort et qu'on ne réfléchit plus.

Cahiers. *Votre film reprend métophoriquement Hitler - u peu comme le Diable - le vidant de sa référence historique. O a l'impression que cette a-historicité, cette abstraction du pe sonnage, c'est elle qui fait la force du film contre Hitler parc qu'elle nous montre du coup la place qu'il occupe réelleme dans le dispositif politique?*

Syberberg. Même si le personnage historique est mort, devient dans la réalité historique une métaphore. Quelqu'un dit que j'avais transformé Hitler en légende, en figure myth logique pour pouvoir m'en saisir, pour avoir le pouvoir sur et ainsi de pouvoir l'anéantir. C'est une figure historiqueme négative transformée en mythe négatif, en légende, et c'e ce qui permet de l'anéantir.

Cahiers. *Dans le film?*

Syberberg. Dans le film, oui, mais je ne considère pas le fi comme un jeu, mais comme quelque chose de sérieu comme un instrument possible pour régler ses comptes av le problème de la culpabilité.

Cahiers. *Hitler est venu au pouvoir par la radio et aussi par cinéma, et sur les ruines du cinéma allemand, de l'UFA... Et*



.inéma? C'est de la lumière et des choses projetées » (Heinz Schubert et le mégaphone géant).

une thèse de Benjamin) a été une grande mise en ꞇ reste que des films, des traces filmiques. Vous ɹ'il est le plus grand cinéaste de tous les temps : d cinéaste indépassable, le reprendre en cinéma ꞇ défi mais n'est-ce pas aussi se dire perdant ɩment pouvez dire « je gagne contre Hitler »?

/la thèse est en effet qu'Hitler a fait de la poli- qu'art, que pour lui faire de la politique, c'était et dans le fond il a organisé toute la guerre ɔnséquence du fait qu'il avait déjà commencé le ɔns, avec Leni Riefenstahl, avec les Olympiades, fallu faire une guerre pour pouvoir la regarder ɔus la forme d'actualités filmées. C'est un jeu ꞃ puisque je l'appelle « le plus grand chef de les temps », toujours « le plus grand » quelque ɜaucoup d'indications que bien des choses ont que Leni Riefenstahl puisse les filmer « telles t ». Que de ce grand architecte, il ne soit rien ɹi est sur le celluloïd. Il a tenté de construire des ꞌent tenir des milliers d'années, même en tant ꞇ véritable monument d'Hitler existe sur la pel- ꞃme dit un proverbe chinois : « l'eau douce dure ». Et maintenant le voilà qui apparait sur la scène du cinéma, avec cet *Hitler* qui n'est qu'un film et pas autre chose. Avec mon film. Et j'espère le vaincre, pour me résumer de façon simple, par la morale. Mais dans ce cas, « morale » veut dire « art et forme ». Je ne dispose pas de grands rassemblements de foules, je ne peux pas comme Hitler, tel un dieu, commander tout ce dont j'ai besoin pour tourner. Mon énergie et ma force doivent trouver leur source ailleurs que dans un tel pouvoir. Sur cette scène on a deux personnages doués d'imagination, parce que je me refuse à dire qu'Hitler n'en avait pas. D'un côté, un immonde dieu destructeur (ça rejoint la métaphore du diable) et de l'autre, quelqu'un qui, avec de l'imagination, comme Hitler, tente de mobiliser le monde entier, mais avec des moyens purement cinématographiques.

Qu'est-ce que le cinéma? C'est de la lumière et des choses projetées. Donc par les moyens de la projection, on peut reconstituer les ruines de la Reichskanzelei. Dans ce combat, je donne une chance à Hitler. Je peux, grace à cette lumière et à cet écran, reconstruire l'Obersalzberg, je donne à mon ennemi une chance, mais si je reconstruis Nüremberg, ce n'est plus le Nüremberg d'Hitler mais celui de Dürer. Si on regarde avec exactitude, cette présence de Nüremberg à travers Dürer revient très souvent, surtout par la pierre et par le geste de la petite fille qui renvoie à la célèbre planche de Dürer,

Melencolia. Je réinvoque Nüremberg sous les espèces de Dürer en tant qu'artiste et à travers la figure de la Melancolie, d'où proviennent la pierre, la fille et ses attitudes. Donc si c'est Nüremberg que j'évoque, c'est le Nüremberg de Dürer, ainsi est-on dans le domaine de la morale. J'utilise même la musique de mon ennemi, la musique de Wagner, dans ce « petit théâtre », dans d'autres endroits, en d'autres combinaisons et le tout est tendu dans un entre-deux, d'un firmament à un autre firmament, puisque ça commence par des étoiles et que ça finit par des étoiles. J'ai accepté le combat avec cet autre metteur en scène et quand le dernier jour de tournage est arrivé j'ai eu le sentiment que dans ce combat, j'avais vaincu Hitler. C'est un sentiment qui a pris naissance pendant le combat, pendant le tournage et qui n'a cessé de grandir : les cinéastes d'aujourd'hui avaient vaincu le cinéaste d'hier.

Après la projection à Cannes, j'ai parlé avec Ulrich Gregor et sa femme qui, jusque là, n'aimaient pas trop mes films et qui ont été profondément concernés par le *Hitler.* Pour elle, qui est de ma génération, le film représentait une sorte de salut, au sens religieux du terme. Après ce film, elle m'a dit que ce qu'elle voudrait, c'est courir vers la plage, aller vers la mer, chanter une dernière fois le Horst Wessellied, comme elle l'avait chanté dans son enfance (puisque c'était quelqu'un de ma génération), après quoi tout serait terminé, on n'en parlerait plus. Un pouvoir a été brisé là, en quelque sorte... A la fin du film, les spectateurs ne vont pas se lever et dresser le poing en chantant l'Internationale de façon agressive contre Hitler, c'est plutôt quelqu'un qui va chanter face à la mer ce chant qu'enfant il chantait, sous Hitler.

Cahiers. *Qu'est-ce que ça signifie pour vous, dans votre métier de cinéaste, que la morale?*

Syberberg. Les ennemis les plus efficaces d'Hitler ont été également amoraux : Churchill, Staline, Roosevelt, des hommes politiques en fin de compte. Malgré tout, quand aujourd'hui on écoute, documents en mains, les bandes sonores qui sont demeurées, on a l'impression d'avoir à faire à la même voix, avec des caractéristiques semblables: une certaine agressivité, un certain pathos, que ce soit la voix de Churchill, de Roosevelt, de Staline ou de De Gaulle. Quitte à être contredit, quand j'entends aujourd'hui la voix d'un des ennemis d'Hitler, j'ai effectivement l'impression - là où je me place, comme quelqu'un qui n'a pas souffert directement de tout cela qui n'y a pas été directement impliqué - qu'il y avait là des ennemis qui combattaient avec les mêmes armes, c'est-à-dire celles de l'amoralité. Je ne veux pas dire par là que les positions politiques des ennemis d'Hitler étaient amorales, bien au contraire, mais poser la question : peut-on se permettre, quelles que soient les circonstances, d'utiliser les mêmes armes maudites, diaboliques, que l'ennemi, jusqu'aux dernières extrêmités : l'utilisation de la bombe atomique? C'est une question. L'artiste, et avant tout le metteur en scène moderne, en face d'une telle situation, doit réfléchir à ce qu'il doit faire. Dans les temps de misère, dans des temps aussi durs, on a toujours besoin de gens qui, de par une loi qui leur est spécifique, se sentent la nécessité de rester moralement probes. Un tel être tient un très grand pouvoir s'il se tient hors des combats, même si ce sont des combats qui peuvent être mortels, car on peut avoir besoin de lui un jour et ce sera une bonne chose qu'il soit là. Hitler penserait certainement de façon différente, mais notre force est dans notre récompense, littéralement. J'ai fait un film sur Winnefred Wagner, c'était un documentaire sur une nazie, et je lui ai donné la possibilité de parler comme elle l'entendait. Il existe des exemples contraires, par exemple un film qu'on a fait en R.D.A : Müller, un mercenaire allemand du Congo. Mais l'avaient fait boire, avaient trompé l'interviewé s du film et avaient trafiqué le montage... Je pens cas, on s'y est mal pris avec son ennemi parc comporté de façon amorale... Je pense que not de la façon dont on vainc son ennemi. Et d'aille de ce film, il n'y avait pas besoin de toute cette t que cet homme était tellement monstrueux qu obtenir le même résultat avec des moyens hc pas les mêmes résultats perce que les spectatc pas eu l'impression qu'on leur servait quelque qué. Naturellement, en ce qui concerne Winne on court un risque parce qu'elle est sympathique a un film où le national-socialisme est montré deur et en toute lumière, laissant liberté de juger tateur.

Cahiers. *N'est-ce pas contradictoire avec la « Hitler en nous »?*

Syberberg. C'est une question de durée. Il arri jour un nazi ou qu'un stalinien, même si cela pr se mette à réfléchir, ne fût-ce qu'un bref instan dant ses ennemis, il s'aperçoit qu'ils travaill mêmes méthodes que ses amis, alors il retorr dans son côté nazi puisque il n'y a pas d'alterna armes sont les mêmes. Un partisant du col voyant le documentaire sur Müller et le Congo pas : il sentira que la chose a été truquée et ça confirmer dans ses idées. La morale, elle, a be coup de temps, et elle est forte...

Sobel. *La morale, elle est là en même temps et je ne vois pas comment six ou douze millions des camps de concentration peuvent attendre q*

Syberberg. Je ne suis pas contre le fait qu Hitler ou tout régime amoral ! Mais la question un prêtre, un médecin peuvent-ils le faire? Dans je me représente, il y en a qui doivent avoir le d agir idéologiquement. Un médecin idéologique plus mal un ennemi que quelqu'un qui pense la que lui ne serait pas un bon médecin.

Cahiers. *Je crois qu'on fait un peu fausse rc vous essayez de justifier les effets positifs suppc termes* de prise de conscience, *dans des tern assez brechtiens, alors que votre film ce n'est p Vous parliez tout à l'heure de cette femme qui de chanter seule au bord de la mer. C'est un genr qui a peu à voir avec la prise de conscience. La verrais plutôt dans l'idée de la trivialité, de la dérisi sement. Les deux films les plus forts, les plus ef d'anti-nazisme, sont, à ma connaissance, deux f* Le Dictateur et To Be Or Not To Be. *Ils ont un (qu'on retrouve dans votre film) : ils posent la qu d'Hitler, à la fois modèle et copie, plein et vide,*

Syberberg. J'ai beaucoup réfléchi aux deux t avez mentionnés et je les ai effectivement cités exemples d'intégrité artistique dans une situat j'ai aussi défini cette qualité par le fait que l'humour naissaient justement des travestiss déguisements, des rôles inversés, etc. J'ai beau cette méthode : le même acteur joue plusieurs

ıées sont utilisées, et par exemple,que l'acteur qui joue le valet ie chambre joue plus tard un SS ne relève pas d'une intention néchante, ou grossière. Ce qui m'a intéressé, c'était de me iemander comment un visage humain peut changer. Pour *To ie Or Not To Be* et *Le Dictateur*, il s'agit pour moi de cinéma de boulevard » - comme - on dit théâtre de boulevard -, ils ppartiennent à cette tradition. J'ai intégré tout cet emploi du ravestissement dans un système qui fonctionne autrement. Ceci a à voir avec le fait que je voulais créer une distance par apport à des héros tels que Hitler, Himmler ou la sympathie ıu'on peut avoir pour un valet de chambre. Et ça me rend libre ie sauter par dessus les conventions, de pouvoir combiner ›eaucoup de choses et de tenir toute une époque en main, ce ıue la méthode du boulevard ne permet pas.

Cahiers. *On a l'impression d'une contamination de tout le disours tragique par l'humour. Par exemple le fait de prendre Hitler omme un idole, une figure spectaculaire, ce dieu, ressurgi de la ombe de Wagner et de le présenter dans le monologue du valet 'e chambre avec toute l'obsessionnalité des questions* d'habil-age, *comme ne sachant pas s'habiller, etc.*

Syberberg. ... Lubitsch a montré comment en changeant l'habits on devient soudain un autre homme, comment en se nettant ou en s'enlevant la moustache on détruit l'idole, etc. mais cela s'est passé à l'intérieur de la cinématographie « de oulevard » dont le système vient en fait du théâtre, tandis ıue moi je montre mes outils, j'ai toujours tenté de montrer es outils dans un studio de cinéma; et j'ai toujours tenté de nontrer que ce que nous faisions là était du cinéma, des *proections.* Quand je montre le studio d'Edison comme le modèle e tous les studios, avec cette image de Saint Jérome traduiant la Bible en Latin, etc., je dis : nous, nous sommes assis ans un studio tandis que Saint Jérome était assis dans un ureau, nous n'écrivons pas sur du papier où sur du parchenin, mais cet homme a à sa disposition des projections, - et, ous spectateurs, - et pas Saint Jérôme -, nous entendons es voix, dans cette chambre noire modèle du cinéma, d'où iennent toutes les choses du cinéma. On travaille et on gagne vec les outils du cinéma. Ce qui est étonnant, c'est qu'on me épète sans arrêt que ce film est extrêmement théâtral, beauoup de gens pensent que je suis dans le fond un homme de scène, mais c'est une très grande erreur... C'est vrai que très ouvent la caméra est fixe et qu'elle ne peut avancer que dans axe. C'est une faute fondamentale de s'en tenir là. Langlois a u l'impression qu'il y avait pour la première fois une symbiose ntre le théâtre et le cinéma quand il a vu le *Ludwig.* En fait a été tenté bien avant : l'expressionnisme a travaillé sur ce roblème, et beaucoup de choses du cinéma allemand proiennent de la scène. Mais la position de celui qui regarde omme au théâtre ne correspond pas à la façon dont le texte st dit, dont sont faites les images, le son, toutes choses qui ppartiennent typiquement au cinéma et au montage cinéıatographique.

Cahiers. *Pourquoi le film n'a-t-il pas été montré en Allemane?*

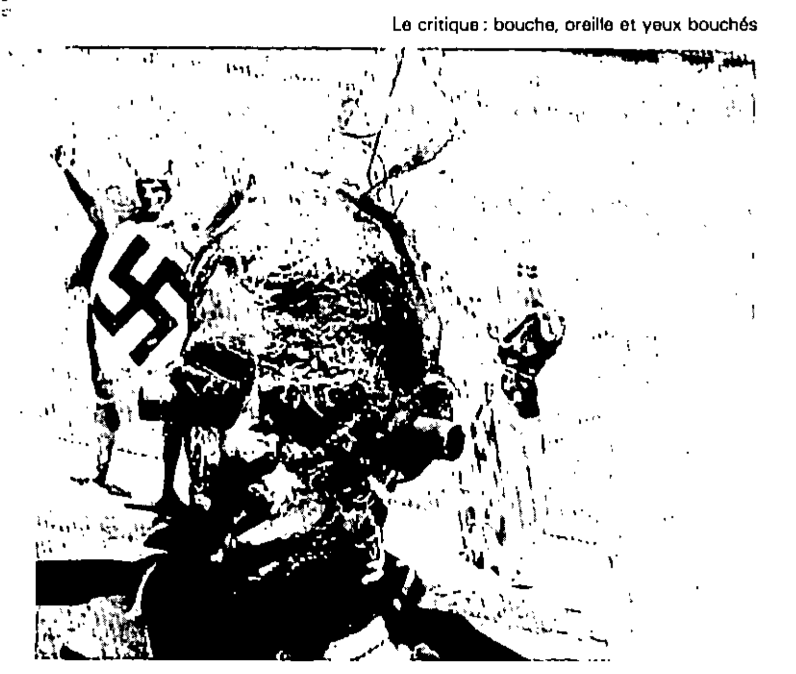
Syberberg. J'ai montré une heure du film à Cannes l'année ernière. C'est-à-dire la durée d'un film normal. Il semble u'aucun critique allemand ne soit venu. J'esperais au moins, non des critiques ou des articles dans les journaux, pouvoir scuter avec eux; j'espérais qu'ils seraient intéressés. Il y eut eux projections avec une salle comble, des débats, mais peronne de mon pays. J'ai été assez stupéfait. Pas seulement par rapport à mon travail mais par rapport au thème du film, dont je pensais qu'il devrait les intéresser. Ils ont fait état d'un tas de bonnes raisons pour ne pas venir : que le film n'était pas fini, qu'ils avaient trop de travail, que je leur en voudrais s'ils critiquaient un film encore inachevé, etc. Mais ce n'était pas ce que je leur demandais : simplement de discuter avec eux. Je pensais qu'un festival pouvait fournir une bonne occasion de juger un travail en cours de développement. La même chose se produisit pour la première mondiale du film à Londres en novembre dernier. Même refrain : nous n'avons pas d'argent, nous n'étions pas au courant etc. Je crois que ce n'est pas sérieux parce que si vous êtes un bon critique, vous êtes censés être au courant d'un événement comme le festival de Londres, où d'ailleurs il n'y avait pas que mon film. Par ailleurs il n'y eut aucune demande de la part des distributeurs pour voir le film, rien que pour le voir, pas même pour dire « non, cela ne nous intéresse pas », non pour le voir. Si bien que c'est moi qui ai décidé, dans ces conditions, de ne pas montrer le film puisqu'il n'aurait aucune chance d'être discuté, même d'être montré, vu l'argent qu'il fallait pour passer à la censure, tirer une copie etc. Car sans copie, pas de cinéma et sans cinéma, pas de film. Bien sûr, cela relève de mon côté d'une certaine diplomatie. Je voulais que la situation soit claire. Par ailleurs je savais qu'il y aurait le texte du film et que mon « public » pourrait se le procurer, lire le texte, regarder les images et peut-être voir un jour le film auquel il aurait été préparé... sans l'intermédiaire des critiques. Cela demande du temps mais au bout du compte, c'est peut-être bon pour le film. Qu'est-ce qui se passe si je montre le film sans aucun débat, aucune conférence de presse? Personne ne viendra, on perdra de l'argent et cela n'aidera pas le film. Il vaut mieux attendre que le film « travaille ».

Ce n'est pas tellement qu'il y ait un refus, c'est que ce refus est inconscient. Il y a l'inquiétude que provoque ce genre de cinéma (indépendamment du sujet) et il y a une incapacité au travail du deuil. C'est d'ailleurs plus que travail du deuil, c'est... l'art du deuil.

Cahiers. *Il me semblait avoir lu ou entendu dire que le film était « bloqué » en Allemagne, c'est-à-dire plus ou moins censuré...*

Syberberg. Il est intéressant de noter que dans nos sociétés, il n'y a pas besoin de censure. Si j'ai assez d'argent, le film

Le critique : bouche, oreille et yeux bouchés



« passe » à la censure, cela me coûte 30 000 francs. Non, la censure est ailleurs. Et elle est beaucoup plus dure à surmonter. Le film est bien bloqué mais bloqué à l'intérieur des gens. Il y a une censure économique et une censure des media.

Cahiers. *Mais les conditions de sortie du film n'ont pas l'air beaucoup meilleures en dehors de l'Allemagne, en Angleterre, en France, par exemple...*

Syberberg. Mais il s'agit d'un film très difficile et je ne sais pas s'il va marcher en dehors de Paris. Je ne suis pas trop triste à ce sujet. Ce qui est sûr, c'est que l'accueil parisien sera déterminant pour le reste de la France. C'est un film très difficile, ne serait-ce que par sa longueur, parce qu'il s'agit d'une esthétique nouvelle et, bien sûr, par le sujet. C'est la combinaison de ces trois facteurs qui le rend si difficile. Mais pour le moment cela ne me chagrine pas trop.

Cahiers. *Et à propos de ce qui est arrivé hier, les menaces de bombes et le film retiré de l'affiche des Ursulines?*

Syberberg. L'attaque principale visait le débat, pas le film. Mais ces gens, ces ennemis là, ont plus peur de ce qu'on puisse discuter d'un tel sujet que du film qui sert de prétexte à la discussion... Ça, c'est une méthode hitlérienne qui consiste à éviter qu'on discute, qu'on pense. Ils auraient pu venir et dire ce qu'ils pensaient mais ils ne veulent pas de ça. Parfois les bombes sont bonnes, s'il s'agit de tuer Hitler par exemple... Dans un combat politique, il y a de bonne bombes, mais dans une situation comme celle-là, c'est une méthode fasciste. Et comme il arrive toujours dans ces cas là, il se trouve des gens sans courage civique qui cèdent et alors il n'y a plus de possibilité de discuter. C'est ce qui s'est passé hier, sauf qu'il s'est trouvé un autre cinéma prêt à reprendre le film malgré les menaces. C'est ce que je ferais si j'avais un cinéma. Aussi je pense que la démocratie a gagné une bataille hier puisque nous avons pu faire le débat quelque part.

Cahiers. *Après un tel film, que pouvez-vous faire?*

Syberberg. C'est très difficile. Avec ce film je suis arrivé au terme de quelque chose mais, bien sûr, je ne suis pas un vieil homme et je suis sûr que il y aura quelque chose ensuite... Bien sûr, j'aimerais faire quelque chose avec moins de sang et



Le Stuc

d'événements tragiques, quelque chose de léger, plein de rire et d'amour *(laugh and love).* Mais c'est si facile à dire et si difficile à faire... J'aimerais continuer dans la voie de ma propr esthétique... Mais j'ai essayé de tout mettre dans ce film, commençant avec des étoiles et finissant sur des étoiles, quelqu chose d'aussi ambitieux, sinon d'aussi réussi, que Dante ou *Faust,* ou le *Paradis perdu* de Milton... Faire quelque chos d'autre, ce sera nécessairement revenir à des choses plu réduites, plus en détail...

Cahiers. *Une dernière question : pourquoi, dans les trois film l'absence de Nietzsche?*

Syberberg. Je ne sais pas. C'est comme ça. Ce n'est pas un très bonne figure pour le cinéma.

Propos recueillis au magnétophone par Serge Daney et Yan Lardeau, traduits simultanément par Bernard Sobe

---

HITLER, UN FILM D'ALLEMAGNE (HITLER, EIN FILM AUS DEUTSCHLAND). *Scénario, dialogue et réalisation :* Hans-Jürgen Syberberg. *Images :* Dietrich Lohman. *Musique :* Wagner, Mahler, Beethoven, Verdi, Haydn. *Interprétation :* Heinz Schubert, André Heller, Harry Baer, Peter Kern, Helmut Lange, A. Syberberg. *Production :* BBC (Londres), INA (Paris), WDR (Cologne), TMS Films (Munich). *Quatre parties :* Hitler, un film d'Allemagne; Un rêve allemand : La fin du conte d'hiver; Nous, enfants de l'enfer.

L'ART DU DEUIL

PAR YANN LARDEAU

« Après que le Bouddha fut mort, on montra encore des siècles durant son ombre dans une caverne - ombre formidable et effrayante. Dieu est mort : mais telle est la nature des hommes que des millénaires durant peut-être, il y aura des cavernes où l'on montrera encore son ombre. Et quant à nous autres - il nous faut vaincre son ombre aussi. »

Nietzsche

« Pourquoi le retenez-vous?... Il a tué le bouffon, laissez-le partir. Il n'a pas tué le bouffon, il a tué l'ennemi mortel du Tsar. »

S. M. Eisenstein
(Ivan le Terrible)

Hitler, ein Film aus Deutschland. – Certes, c'est aujourd'hui, pour nous, un film de l'Allemand Hans-Jürgen Syberberg sur Hitler – mais aussi un *film venant d'Allemagne* et *un film hors d'Allemagne :* encore une fois sans doute le film de Syberberg, mais d'abord, il y a quarante ans, Hitler et ses hordes, le personnage et le cauchemar historiques à l'atrocité bien réelle et mortelle, qui d'Allemagne plongea le monde dans le plus grand holocauste qu'ait jamais connu l'homme – et aussi : *Hitler, un film d'Allemagne* comme *rêve allemand,* projection d'une culture et achèvement de son désir en y mettant fin – mais également : *Hitler, un film hors d'Allemagne* où l'Allemagne se jouant fut séparée d'elle-même, car l'Allemagne c'est bien sûr historiquement Hitler, mais ce n'est pas seulement Hitler - sinon dans l'identification nazie du *« Ein Volk, ein Reich, ein Führer »*, du slogan tautologique d'alors : « L'Allemagne c'est Hitler et Hitler c'est l'Allemagne » (on voit bien le danger que conjure une telle invocation et qui la hante d'autant : qu'une faille advienne dans une si exacte identité, qu'une contradiction vienne en diviser la parfaite unité - sa mort qui se profère en deçà, à l'intérieur même de la conjuration) ; et puisqu'un tel film a déjà été réalisé en dur, de 1933 à 1945, sous la direction d'Hitler, dans la droite ligne du futurisme, et que de cette guerre, de ses morts et de ses ruines, il ne reste de traces vives aujourd'hui que cinématographiques, voici aujourd'hui ce deuxième film, de Syberberg, rien qu'un film, pour du film précédent, de son auteur et de sa réalité tragique, chanter la mort, accomplir les rites funéraires.

Ce titre, *Hitler, ein Film aus Deutschland,* résume parfaitement le propos de Syberberg (et il n'y en a pas d'autre) : de dire, tel l'*Insensé* de Nietzsche, la mort de Hitler, et le deuil qui n'en a jamais été fait : en mettant en scène le non-accomplissement de ce deuil et la mélancolie qui s'ensuit, construire l'expression formelle (le film) de ce travail de deuil.

Si le deuil et la mélancolie, le Diable et la « Felix Culpa », sont les thèmes majeurs du *Hitler* de Syberberg, il faut alors les prendre à la lettre, là où leur unité symbolique règle l'exposition du film, en articule le sens - et non comme valeurs de contenu ; il faut derrière les énoncés saisir l'énonciation, c'est-à-dire là où, se faisant et se défaisant, ils ne cessent de se dénoncer.

LE DIABLE ET LA MÉLANCOLIE

Le Diable sera la figure de ce spectre Hitler qui nous hante : Hitler non pas tel qu'il fut réellement, mais tel qu'il demeure *en nous* actuellement. Le Diable fixera cette réminiscence comme telle. La Mélancolie nous dira le deuil jamais accompli de Hitler.

Les symboles de *La Mélancolie* de Dürer ponctuent constamment le film : échelle, compas, le carré de Jupiter, la pierre noire ; l'exotisme perdu du village de Karl May valant pour le paradis perdu de la Mélancolie ; enfin la petite fille à la couronne de pellicules (A. Syberberg) qui inaugure et clôt le film, ouvre et ferme chaque partie, tient le rôle de la Mélancolie elle-même. Nous la voyons, au début de la première partie, ramasser le chien fou Hitler pour le déposer dans un berceau près de l'ombre de Caligari et reproduire le geste de l'ange de Dürer. A la fin de la quatrième partie, portant toujours le chien Hitler, elle traverse les ruines du Reich, laisse tomber le chien, jette à bas sa cape noire et sa couronne de pellicules, pour, parée de blanc, le reprendre à nouveau dans ses bras et reproduire le geste de la Mélancolie, alors que résonne *L'Hymne à la joie* de Schiller et Beethoven, « ce baiser au monde entier ».

Or, on le sait, *La Mélancolie* de Dürer est la figure du Diable - du Diable rongé par le remords de l'impossible retour au paradis perdu, ce paysage ensoleillé de l'angle supérieur gauche. La composition de la gravure, la place des symboles, les oppositions du haut et du bas, de la droite *(dextra)* et de la gauche *(sinistra),* du premier et de l'arrière-plan, du cadre et du hors-cadre, nous disent que la Mélancolie ira chercher le paradis là où il n'est pas (là où elle regarde en avant d'elle et hors du cadre ; au faîte de l'édicule) et qu'à l'inverse, si elle se dirige bien vers le vrai paradis, elle ne pourra le faire qu'en y *descendant* et en se plaçant toujours *à gauche* du point de vue de ce paradis. Répondant toujours de *travers* à la question du Paradis, Satan, celui qui se mit *en travers* de Dieu et *divisa* le monde ne pourra jamais cacher son identité.



Albrecht Dürer : La Mélancolie

Il se produit alors, avec la gravure de Dürer, une curieuse torsion où les catégorie de Dieu, de l'Homme et du Diable, involuent les unes dans les autres et s'absorbent réciproquement. Quel que soit l'angle par lequel le Diable se présentera à nous comme à Dieu, il se présentera toujours de travers par rapport au modèle : le Dieu, en le voyant, reconnaîtra toujours l'*envers* de son masque et le Diable *dira toujours sa vérité en se masquant et en mentant.* Autrement dit, cette image divisée *est d'abord la sienne,* tel que lui-même peut s'apercevoir et tel qu'il se refuse en cherchant l'unité perdue du paradis. Son point de vue correspond donc à celui de Dieu, dans son double déni de l'extériorité (de l'absence) du paradis perdu et de son être divisé qui le destine à toujours reproduire le cycle infernal. Mais que vaut ce Dieu qui ne peut dire aux hommes sa bonté indivise, sa parfaite unité *que par le travers* du Diable, leur promettre le paradis que sur sa perte préalable, de sorte qu'il ne se manifeste aux hommes que sous la forme *diabolique* de la division de l'univers en monde profane et monde sacré? Quel est ce Dieu qui pour dire sa vérité aux hommes doit la masquer des parures du Diable : sa vérité n'est-elle pas un mensonge? N'est-ce pas *lui* qui a perdu son paradis? Cette mélancolie ne serait-elle celle de Dieu devant la division de son monde? Ainsi Dieu aurait-il basculé du côté de l'image, comme objet de la représentation pour le Diable et l'Homme. Dieu ou Diable, la *Mélancolie* n'en est pas moins l'œuvre d'un homme, Dürer présentant à d'autres hommes cette *Mélancolie* comme figure de Dieu et du Diable. Mais lorsque Dieu ou le Diable occupent cette place du spectateur, que voient-ils sinon un homme qui ne peut signifier le Dieu unique que sur sa division : Dürer mettant en scène sa division proprement humaine à travers la *mascarade sacrilège* d'un autre? La *Mélancolie,* dans une connaissance réciproque, emporte ainsi et l'homme et Dieu et Satan dans le cercle *symbolique* de ce qui les *réunit : l'identité de leur division commune.*

Que signifie une telle insistance sur la *Mélancolie* de Dürer ? Sinon que (nous le voyons bien dans ce rapport de la petite fille et du chien) le *diabolique* n'est pas le propre de Hitler (et du coup l'interprétation commune de Hitler comme incarnation sur terre du Diable devient caduque : elle ne vaut que comme *leurre*) tant et si bien qu'il faut alors intégralement repenser la métaphore du Diable, la saisir dans son rapport à la Mélancolie.

Du nom de Satan les *Écritures* sont avares. S'il faut le nommer pour désigner en lui le principe du Mal, la source de la faute première (la « Felix culpa »), il ne doit l'être que par effraction, et son excès par défaut : c'est que sa *connaissance* véridique le placerait immédiatement comme le rival de Dieu et que se répandrait ainsi, de façon incontrôlée, la pensée effroyable qu'il est *né avec* le Dieu tout puissant. Une telle reconnaissance ferait de l'idole l'objet d'un culte maléfique et condamnerait très vite l'Idée à la déchéance; une telle imprudence des messagers de Dieu assurerait le triomphe du Diable dans sa volonté d'être identique à Dieu, et en réaliserait *a contrario* le projet. *Numero Deus impare gaudet :* de la même façon que Dieu, pour le vaincre, a banni le Diable de son univers, de la même façon son nom doit être tu dans les *Écritures* pour que soit assuré le règne de Dieu sur les hommes. Prononcer le nom du Diable est blasphémer Dieu, aussi cette prononciation sera-t-elle interdite. Mais la dénonciation de Satan par son refoulement a son envers : c'est comme refoulé qu'il reviendra à jamais hanter l'homme - et Dieu.

C'est bien là la seule forme du retour de Hitler : non en chair et en os (à l'ère de la télévision et des ordinateurs, un Hitler personnage de radio et de cinéma est anachronique (1), mais comme *refoulé* des démocraties gelant leur espace social par ce seul fait de rester à leur ombre. C'est l'interdit qui pèse sur le nom de Hitler (comme jadis sur le nom de Satan) qui le voue, par le refoulement qu'il induit, à hanter, même mort, les démocraties.

Une telle forme (fantômatique) du retour de Hitler légitime totalement l'usage des mannequins, des poupées, des marionnettes, des silhouettes de carton-pâte, la référence aux spectres classiques du cinéma allemand (Caligari, Nosfératu, etc.), dans leur conjonction fondamentale à la mort. Non seulement parce que les êtres ainsi représentés furent porteurs de mort et que les remarquent ainsi ces objets dans leur définition de travail mort, mais encore parce qu'ils sont morts bel et bien en leur chair : ici, les mannequins et les poupées, couverts de toiles d'araignées, nous en disant leur mort, nous invitent à la fêter et à nous en démarquer; simultanément, ces poupées et ces mannequins, par leur présence même – et le film en sa réalisation globale – nous disent que, ne nous étant jamais réellement séparés de ces cadavres et de leurs mutilations, ils en sont présents et reniés en nous les *restes actuels :* ainsi marquent-ils en nous la blessure sans cicatrice qui encore nous déchire. La marionnette Hitler ne peut venir nous défier qu'en mettant en avant son être inerte, mais en indiquant par là aussi son mode d'existence actuel.

Ce qui sera ainsi mis en scène, c'est à la fois la reconnaissance de la mort historique de Hitler et le déni de cette mort. Au Diable comme figuration de Hitler, ce signifiant régnant par son absence et à la Mélancolie (cette petite fille qui ne peut qu'être juive dans la fiction) comme figure du non-accomplissement du travail de deuil, vont se substituer alors Hitler et la petite fille juive comme figures modernes du Diable et de la Mélancolie dans leur valeur de symboles. Ils seront pour nous les représentants actuels de l'opposition dialectique qui lie la communauté au despote comme les deux faces d'une même pièce. Hitler incarnation négative de l'unité de la société, la petite fille mélancolique figure négative de la division de la société: c'est le rapport *inverse* de la démocratie et du dictateur aux principes de division et d'unité qui, sur sa négativité, les rassemble dans leur opposition foncière comme *envers* l'un de l'autre; cette opposition bipolaire les unit stratégiquement sur leur identité *d'adversaires:* chacun hante l'autre comme son propre double. double.

Mais si le Diable est bien la figure mythique de cette division première de l'homme (comme la « Felix Culpa » doit être entendue ici moins comme évocation de la faute originelle, dans son sens moral, que comme désignation de la faille qui à l'origine ouvrit la société pour la plonger dans la chronologie de l'histoire - comme l'expression mythique de la division de la société qui destina l'homme à l'inégalité), il nous dit plus encore comme figure du « mal élu ».

Car pourquoi cette insistance de Syberberg sur l'élection démocratique de Hitler? Personne, ni Syberberg ni nous, n'est dupe à ce sujet. Puisque nul n'ignore les conditions historiques de l'avènement de Hitler (l'incendie du Reichstag et l'accusation des communistes, les élections et l'élimination des communistes réélus malgré cette chasse pour assurer aux 44 % des voix nazies la majorité parlementaire) que signifie cette feinte de la fiction légaliste? (2)

Il y a eu historiquement une fiction, une *mise en scène* du nazisme de sa légalité. Cette légalisation après coup, bien réelle dans son mensonge, il est bien plus important de l'interroger

dans sa fiction première que de la dénoncer comme mensonge tant il est vrai que ce mensonge ne trompe personne. Que Syberberg, avec ses trois figures de juges en robes rouges, fasse dire à son Hitler qu'il a appris de sa condamnation après le coup d'État manqué de 1923 le respect de la justice et qu'il s'est donc par la suite fait faire une Loi conforme à son but pour s'y conformer, cette petite phrase glissée discrètement dans le film aurait dû nous mettre la puce à l'oreille). Certes Hitler, le Dictateur « le plus aimé et le plus haï du monde », a brûlé le Reichstag et fait la chasse aux communistes pour asseoir son règne. Mais il a *en même temps* joué (et provoqué) le jeu électoral. Et si, à ce jeu, il a perdu, cela lui a permis néanmoins de recouvrir de la toge de la Démocratie (comme le César Néron) son coup d'État et par ce masque de le travestir en acte légal et légitime. La carte truquée n'en reste pas moins une carte : Hitler l'anti-démocrate peut bien avoir été « élu démocratiquement » puisque c'est une faiblesse interne du dispositif de démocratie qu'il a utilisée - et qui donc l'a enfanté.

Ainsi le Diable sera-t-il l'allégorie de ce Hitler *mal élu* (cette figure du Mal, peut-être, mais à *l'élection* assurément *truquée)* contre la Mélancolie (et son peuple) qui a *perdu l'élection* de Dieu – des hommes. L'un et l'autre, dans leur complémentarité, nous dévoilent la stratégie générale du film : il ne s'agit ici que de *fiction*, le Diable et la Mélancolie ne valent que comme leurres, et c'est comme tels qu'ils nous diront la réalité de Hitler. Lui-même est un leurre; puisqu'il ne s'agit là que de spectacle et d'images, la critique de Hitler ne se fera pas en restituant son en-deçà réel, mais en retournant contre lui ses propres armes, là où il les avait débauchées : le cinéma, qu'il avait réalisé en vrai avec la guerre, rétablira son être de spectacle par la fiction de sa mise en scène, et la suprahistoricité de cette fiction. Ainsi le Diable et la Mélancolie, comme symboles mythiques de la connaissance, inaugurent-ils le *Trauerkunst*.

LE CERCLE VICIEUX

Image d'une grande piété que *La Mélancolie* de Dürer : elle nous montre le Diable malade de sa déchéance. Suprême blasphème que cette gravure : Dieu nous y parle dans ses habits de Diable. Profonde blessure pour l'orgueil de l'homme : si *La Mélancolie* nous dit la mort de Dieu - et de son corollaire, le Diable-, elle nous le dit précisément avec les traits sans joie de la Mélancolie. Puisque *La Mélancolie* annonce cette mort de Dieu, elle est le triomphe de l'athéisme - mais puisque l'athéisme ne peut dire son triomphe qu'avec des images pieuses, c'est aussi sa plus grande défaite; l'Humanisme naît des cendres de Dieu : en posant l'identité de l'homme à Dieu (ou au Diable) *La Mélancolie* nous dit que l'Humanisme est la religion de l'homme mort. Ni Dieu, ni l'homme - ni le Diable - ne sortent indemnes de *La Mélancolie :* il ne faut pas se priver pour autant de cette joyeuse saturnale. Si Dürer a pu représenter l'identité de Dieu, de l'homme et du Diable et leur triple mort, c'est avec le masque de la Mélancolie, mais en tant que ce masque permet à l'artiste, par une prise *à revers*, de *retourner* contre le sujet représenté ce qui caractérise sa domination : l'intégration de la *division* dans la composition du tableau va mettre à nu la réalité du Diable et dans cette dénudation nous dira sa mort. Dürer peut alors se retirer de son œuvre et laisser aux hommes sa mélancolie; il a fait son deuil.

C'est, toutes proportions gardées, à la même opération formelle que se livre patiemment Syberberg avec son *Hitler*. C'est le miroir du nazisme, là où l'image individuelle faisait sens, où il s'admirait et se donnait à voir, que brise Syberberg. Il s'attaque exclusivement à la *représentation* de Hitler tel que lui-même se mit en scène et telle que cette scénographie mobilisa historiquement les masses - et non à son être physique. Ce sont les « trucs » de cette mise en scène qu'il s'agit de mettre à nu (à mort) par une autre mise en scène où se lira et se défera la *fiction* de cette première mise en scène. Par une nouvelle projection, seulement cinématographique et rien qu'avec des images, avec des images qui ne renvoient qu'à elles-mêmes, défaire l'*image* de Hitler, révéler le *vide* fondamental de la projection nazie des masses : le corps *absent* de Hitler - tel est le propos du film de Syberberg.

Au sens fort du terme, ce propos est le propos d'un *iconoclaste* (3) : abattre l'idole et dire que ce n'était qu'une idole, l'abattre par ce seul dire; c'est là une autre justification de l'emploi des images religieuses. Puisqu'il n'est question que de *spectacle*, ce sont tous les arts du spectacle qui vont être mobilisés pour dénoncer et déboulonner l'idole : peinture, théâtre, opéras (de Wagner et autres), et pour la synthèse finale, le cinéma. Il y a un deuxième enjeu, corollaire du précédent et vital pour Syberberg, dont il est essentiel de gagner le bénéfice : redonner à l'image sa pureté première, la laver de la souillure maudite de l'idole. La restituer dans son seul statut d'image hors tout message de vérité - sinon d'elle-même - impose à l'œuvre son esthétique baroque. L'image ne peut être *sacrifiée* que sur son *abstraction* du réel sacrilège.

Il s'ensuit logiquement que le réel sera toujours hors du champ : voix *off* de la radio, photos anodines de Hitler jouant avec son chien, absence des grands mouvements de masse, *« ni porno concentrationnaire de gauche ni le gang des choux-fleurs d'Arturo Ui »*, comme dit Syberberg. Cette absence en a déçu beaucoup, il n'en faut pas moins donner raison à Syberberg (bien plus marxiste que ses détracteurs sur ce point) : *« Au temps d'Homère, l'humanité s'offrait en spectacle aux Dieux de l'Olympe ; elle s'est faite maintenant son propre spectacle. Elle est devenue assez étrangère à elle-même pour réussir à vivre sa propre destruction comme une jouissance esthétique de premier ordre. Voilà quelle esthétisation de la politique pratique le fascisme. La réponse du communisme est de politiser l'art. »* (Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique)*. Syberberg, ni communiste ni marxiste, relève bien un défi politique (la question hitlérienne) mais il l'affronte là où il se trouve engagé : dans le monde du spectacle et contre la conversion politique qu'en fit Hitler, le « romantique d'acier ». Pour mettre fin au spectacle hitlérien (à la politique et à la guerre comme formes achevées de l'Art Total), il faut évacuer le réel historique : les documents audio-visuels de l'époque nazie ne figureront que très rarement ou décadrés de sorte que, pris dans un jeu d'oppositions, seule sera perceptible leur dimension esthétique première, là où ils organisaient l'ordre social, réalité de décor que pointera Syberberg sans jamais s'y arrêter. Une telle abstraction rendra sensible l'être spectaculaire du corps politique nazi et possible sa liquidation. Réintroduire de semblables séquences, même pour le propos opposé, équivaudrait en effet à reconduire l'esthétique nazie et sa valeur politique - ce serait donc manquer son objet. Repenser l'image là où elle construisit le corps politique nazi, là où il n'y eut d'image que de ce corps politique, impose le basculement total du politique derrière le dispositif technique de fabrication de l'image : l'image sera ainsi libérée de son enveloppe nazie en même temps qu'elle dénoncera la seule réalité esthétique du nazisme. Benjamin encore : *« Il faut souligner ici - par référence surtout aux actualités filmées dont la valeur de propagande ne saurait être sous-estimée - une circonstance technique d'une importance particulière. A la reproduction en masse correspond, en effet, une reproduction des masses. Dans*



« La dissociation sera un procédé essentiel dans ce travail formel de deuil ». Au fond, à gauche, le modèle du *Black Mary,* le premier studio de cinéma.

les grands cortèges de fête, dans les monstrueux meetings, dans les manifestations sportives qui rassemblent des masses entières, dans la guerre enfin, c'est-à-dire en toutes ces occasions où intervient aujourd'hui l'appareil de prises de vue, la masse peut se voir elle-même face à face. Ce processus dont il est inutile de souligner la portée est très étroitement lié au développement des techniques de reproduction et d'enregistrement. »

La dissociation sera un procédé essentiel dans ce travail formel de deuil. C'est elle qui, déjà séparant la réalité du spectacle, va nous dire où scénographiquement la représentation nazie se structure et ce qu'une telle spectacularisation du monde doit exclure du réel pour se soutenir. La dissociation dira l'en-deçà de l'image nazie comme elle désunira, démembrera, dispersera le corps de Hitler, la projection de la masse nazie.

Nous avons vu déjà comment mannequins, poupées, marionnettes, fumigènes, etc., exprimaient l'être de mort du nazisme et la mort des corps, vidant ainsi l'écran de toute présence fasciste vive.

Si l'on excepte la séquence du massage de Himmler dans la troisième partie (encore que, nous le verrons, elle obéisse à la même règle), les acteurs des personnages nazis plieront, eux aussi, leur jeu à ce principe de la mort des corps. Nous entendons bien des citations du discours nazi, mais la mort scénographique des corps des acteurs (leur enfermement dans les uniformes comme leur alternance avec les mannequins, leur rigidité) nous dit que ces propos, s'ils parlent de mort, sont eux aussi des propos morts, des propos de morts, et que c'est ainsi que nous les entendons actuellement. Voix off des bandes d'actualités, cuir ou dureté des *uniformes,* masques et visages brûlés, corps déchiquetés, ombres de carton-pâte : ce qui ostensiblement manque – bloquant ainsi tout processus de fascination – c'est le corps de l'homme avec ce qui le marque singulièrement, le visage. L'acteur réduit au rôle de *figurant* ne parlera jamais en son nom mais dans sa réalité nazie de figurant : c'est l'absence du corps de l'acteur qui le dissociera de la *figuration* nazie. Nous comprenons bien alors comment a pu se produire l'esthétisation politique du nazisme : à partir de discours indifférents, de voix sans sujets, d'images dont la seule provenance est celle d'un appareillage technique, machine surhumaine dont le fonctionnement exclut, nie intégralement, extermine l'homme : une Allemagne exsangue qui cristallise dans l'unité sans corps Hitler. La masse et le despote se réunissent sur le refus de la diversité de la communauté, comme nous l'indique l'exemple des meetings de Nüremberg : *« Cent cinquante projecteurs de DCA pointés vers le* (vide du) *ciel* (leurs faisceaux) *visibles depuis Francfort puis dirigés vers* (ce point obscur) *Hitler »* déclarant : *« Vous ne me voyez pas, je ne vous vois pas, mais nous nous sentons »* (autrement dit, avec Hitler, tout le corps est mortellement

passé dans le medium technique). L'extermination des Juifs comme anéantissement de l'Autre vise l'extermination du propre corps des Allemands au nom de l'idéal de la Race : *« Il y a plus de Juifs Allemands que de Juifs recensés, tout Allemand connaît son bon Juif, si les Juifs n'existaient pas, il faudrait les inventer »*, disait Himmler (on sait la revanche historique obligée de ce trop de corps juif des Allemands déporté et brûlé dans les camps : la logique folle du despote le portant à immoler son propre peuple sur l'autel de la guerre). (4).

Puisqu'Hitler n'a pu unir l'Allemagne que sur le renoncement à son propre corps, sur le programme de sa mort, le corps refoulé d'Hitler va revenir, dans le film de Syberberg, grotesque, multiple, désarticulé, son unité sera éclatée : uniformes, marionnettes, pantins et baudruches, chiens et aigles empaillés, nous disent à la fois la mort de ce corps et sa sexuation refusée : Hitler se mariant comme tout homme avec Eva, déguisé en Frankenstein, Napoléon, en Hinkel, en Charlot, se dénudant au fur et à mesure qu'un acteur nous récite le (vrai) témoignage du valet Ellerkamp sur les problèmes et les manies vestimentaires de Hitler. L'ordre esthétique et cérémonial des valeurs fascistes vient se briser sur cette vulgarité des mots, ces plaisanteries de mauvais goût, sur cette trivialité des corps, sur cette obscénité des sexes. La série des figurations dissipera l'unité mythique du corps de Hitler tout en montrant la multiplicité des corps qu'il a fallu, au discours raciste du nazisme, réduire pour qu'il gouverne. Le sujet central Hitler disparaît dans l'anonymat de la série. Hitler, Antechrist ressuscité, sort de la tombe de Richard Wagner, drapé en Néron : mais il n'est ni l'acteur Heinz Schubert, ni Néron, ni Richard Wagner, ni le Christ, et n'étant aucun de tous ceux-là, il n'est pas non plus Hitler. Sa resurrection est un simulacre qui se dissimule mal : plus ce Hitler prétend nous dire sa vérité, plus il lui faut enlever les fils de la Vierge qui lui recouvrent le visage. Sa tombe est entourée de feuilles mortes. Comment accorder du crédit aux propos d'un tel personnage et le suivre quand l'image nous dit, dans un paradoxe grandiose, sa nature hétérogène et incohérente, quand elle nous désigne son *imposture?* De Wagner il ne partage qu'une chose : sa tombe. Son discours se vide de lui-même : VADE RETRO SATANAS !

Un seul corps nazi joué comme corps dans ce dispositif : celui de Himmler par Heinz Schubert (début de la troisième partie). Encore ce corps n'est-il pas le sien, mais d'abord celui de Heinz Schubert : pour reprendre l'expression de Comolli, c'est, littéralement, « un corps en trop» (*Cahiers* n° 278), obscène, qui dénigre toute la philosophie du surhomme et des races inférieures qu'expose à ce moment-là Himmler. Pour que Himmler puisse parler, il faut d'abord masser (mater) ce corps trop épais, trop rose de Heinz Schubert; plus Himmler parle du devoir d'être impitoyable avec soi-même, de la nécessité d'exterminer les Juifs pour retrouver la pureté de la race aryenne, plus le corps de Heinz Schubert se gonfle, sue et respire, dénonçant la folie meurtrière du propos et son origine. Ce corps trop vivant nous enseigne par son unique apparition la mort de combien de corps il a fallu obtenir pour qu'il se taise - sans succès. Comme les pantins, les marionnettes, démentent et désarticulent formellement le corps de Hitler quand il parle, de même ici le corps de Heinz Schubert retourne contre le personnage Himmler les faiblesses qu'il dénonce chez les autres.

Pour que jamais le corps d'un nazi puisse se réactualiser, se confondre avec le corps d'un acteur nié par-là même, il sera joué par plusieurs acteurs, et figuré par des mannequins : si c'est évident pour Hitler, ce l'est autant pour Goebbels, pour Ellerkamp, le valet de Hitler dont deux acteurs tiendront un monologue (l'un récit véridique, l'autre récit fictif mais tout autant vrai sur la scène). Pour que jamais un acteur puisse être enfermé dans un personnage et perdre son corps, il jouera plusieurs rôles (comme Heinz Schubert joue Himmler et Hitler). Seuls seront vivants identiques à eux-mêmes, en leur spécification d'acteurs, les récitants (Harry Baer qui se confronte à la marionnette Hitler, André Heller) : parlant pour Syberberg, ils se trouvent également confrontés au reste du film, de sorte que leur monologue n'est pas vraiment celui de Syberberg, mais dans l'écart des identités respectives une réflexion seconde, interne, sur la nécessité, le but et le travail du film : s'ils parlent, si longuement devant la caméra, c'est qu'ils s'adressent d'abord en retour à Syberberg dans la distance d'une réflexion qui est la leur, valant pour eux hors tout spectateur, longue dérivation où se dit d'abord leur existence propre. S'il y a bien là un processus de distanciation à la Brecht, ce processus vaut moins pour barrer les identifications à des fins de didactisme, que de réinscrire les corps dans leur distance propre, leur différence irréductible, leur impossible digestion par l'appareil technique d'enregistrement, par la machine de spectacle : distance nécessaire car sans elle les corps seraient totalement absorbés par la machine; simultanément, cette résistance des corps au spectacle les protège de leur retranchement, de leur confiscation, de leur manipulation physique, tel que cela eut lieu avec le fascisme; c'est par leur discrétion que les corps affirmeront leur spécificité, c'est de leur déspectacularisation qu'ils renaîtront, contre et à l'inverse des techniques de représentation nazie et leur idéologie raciste, et, dans le film même, directement contre les mannequins, les poupées, ces corps inertes qui ne peuvent revenir qu'avec le grotesque et la gaucherie de leur ignorance et de leur censure.

La dissociation, en traversant de part en part les corps, en les divisant, désigne la faille du corps sans organes nazi et l'accentue. C'est là, par le retour du procédé de division contre « le Diable » Hitler (mais qui n'est pas un simple renversement), le lieu de sa défaite. Ce à quoi nous accédons avec cette division, cette fragmentation de l'unité du corps nazi, c'est à la faille inhérente du dispositif nazi même et que malgré tous ses efforts il n'a jamais pu expulser de lui; humaine, trop humaine, cette division irréductible de l'homme ne pouvait disparaître qu'avec la disparition de l'homme. En réinscrivant derrière les masques et les fastes nazis, ce dont les fascistes ont dû se séparer, se priver pour vivre leur tragédie politique, Syberberg ouvre les corps là où le fascisme les avait enfermés dans ses uniformes de mort. Hitler avait accédé au pouvoir par le refoulement et la répression meurtrière des corps : mettre alors l'accent sur la *barre du refoulement*, là où le terme refoulant inscrit ce qu'il refoule (l'uniforme, la rigidité disciplinaire ou technique, la marionnette manipulée censurant l'expression du corps) aboutit à mettre en scène non pas le refoulé (qui s'y produirait tel quel laissant intact le dispositif de répression) mais la vanité du refoulement, la pure perte de son effort.

Parce que le rire, en-deça de la Loi et échappant à son contrôle, est un moment important de cet affrontement des sujets et du despote, une ironie féroce contaminera tout le film, tournant en dérision les propos et les valeurs fascistes là-même où ils voudraient s'exposer et se justifier. Hitler n'aimait pas rire et encore moins qu'on rît de lui : rions-en ! Rien que ce fait d'en rire nous suffira à échapper à l'emprise de son pouvoir : rire d'Hitler réaffirmera notre souveraineté, ce qui lui a manqué, ce qui lui manquera toujours, ce qu'il n'a jamais pu nous prendre (comme l'avaient bien vu Chaplin et Lubitsch). Hitler prétendait accéder au divin : ce ne fut qu'un Dieu petit-bourgeois sans


« Hitler n'aimait pas rire et encore moins qu'on rit de lui : rions-en ! »

grâce; il jugeait et appréciait l'architecture de Speer pour le Berlin de la victoire finale de 1950 et il ne savait pas s'habiller; l'histoire de l'art retiendra que ce peintre raté a enkitsché toute l'Allemagne au nom de l'« Art Total »; c'est l'aveugle de guerre Hitler qui, en 1933, prit les rênes de l'Allemagne et la conduisit à la guerre. Plus le rire sera trivial *(« Hitler le plus grand pêt de l'humanité »* dont *« le cadavre a été enlevé par les OVNI de la police de l'espace »),* plus se fissurera l'image du grand homme, plus le despote s'enfoncera sur son piédestal pour à la fin, sans auréole, sombrer dans son inexistence. C'est là le rire grotesque, carnavalesque et cruel des tragédies de Shakespeare tel qu'il remarque la réalité spectaculaire des héros de la tragédie.

Telle est bien l'efficacité majeure de la dissociation : non seulement elle éclate, dans un humour féroce, l'artifice du corps *un* d'Hitler, surface de rabattement où s'écrira la fausse unité du socius - mais, de plus, en libérant les signes de cette uniformité concentrationnaire, en les déliant entre eux, en les rendant disponibles pour toutes les connexions, elle rétablit, en-deçà de la scène nazie et de ses mouvements de masse, la diversité humaine première, la division contradictoire de tout sujet. La sérialité des énoncés, en tant qu'elle contraint chacun à se répéter pour tourner finalement à vide, ou à l'inverse à répéter toute la série en s'y opposant en dissout le sens, les vide de leur référentiel. C'est l'excès de signes même qui épuise la substance du discours nazi : non pas par la substitution d'autres énoncés qui s'y opposeraient, mais par la dérision même que cette circulation des signes, ces flots de paroles, de musiques, d'images appelle, retournant ainsi les énoncés les uns contre les autres et contre eux-mêmes de sorte que bientôt fonctionnant à l'envers, ils nous diront d'eux-mêmes leurs envers (5), et qu'à la fin il n'en restera rien. (6). C'est la forme du film elle-même qui, produisant les énoncés, les répétant en abyme, les sature et, emportant tout avec elle, les destine à une réversion sans fin où ils s'annihileront, défectueux de part en part exactement comme la surprésence de Wagner, ponctuée des chants de propagande, ses succédanés, achève la puissance de ses leitmotivs dans le déraillement technique du disque rayé).

Le film s'ouvre et se ferme sur le ciel étoilé, où le Graal au fur et à mesure de son inscription en Allemand, Français, Anglais, voit ses lettres se briser, (où se dit la mort du référent), sur les mêmes plans de *Ludwig*, la fin du film nous ramène à son départ : c'est le cycle formel du film, avec la réversibilité essentielle de ses éléments qui liquide (liquéfie) Hitler et barre toute possibilité de son retour cristallisé. C'est cette forme cyclique du film - et elle seule - qui accomplit symboliquement le travail de deuil, - qui assure le succès final de Syberberg.

Double vice de ce cercle : Hitler, *anagrammatisé,* est toujours susceptible de revenir dans l'exclusivité de son nom; la série peut toujours reproduire le corps de Hitler qu'elle a dispersé; il

suffit que le phonème /m/ se change en le phonème /t/ pour que ressurgisse sans humour du corps de Heinz Schubert le clown néronien Hitler : la tombe de Wagner deviendrait alors celle de Heinz Schubert. Pour que l'identité ne se refasse pas sur le nom, pour qu'Hitler retombe dans l'anonymat, pour que personne ne puisse le réincarner, il faut qu'à chaque fois l'anagrammatisation se répète, que là même où le phonème /m/ va se fondre dans le phonème /t/ nous n'aboutissions qu'à une homonymie, que le /t/ involue lui aussi dans le /m/ de sorte que nous aurons un troisième terme équivalent ni à l'un ni à l'autre : /Heinz Schubert/. Seul ce deuxième tour de cercle, ce deuxième vice, peut parer, résoudre la menace d'un retour effectif du signifiant Hitler - ce premier vice toujours susceptible de vicier l'opération positive du second. C'est bien ce que nous dit la petite fille quand, tout à la fin, ayant jeté le chien et l'ayant ramassé comme corps inanimé, elle reproduit le geste de la Mélancolie alors même que nous entendons *L'Hymne à la joie*. Il y a perte de Hitler non pas par le déni de son existence, ni non plus par le seul constat de sa mort singulière, mais par sa *mise en circulation*. Pris dans ce mouvement circulaire, le sens ne peut se renouer sur le nom Hitler et s'y fixer, car sinon, sorti du cercle, admirable à nouveau, le projet hitlérien renaîtrait de ses cendres. Jamais le cycle, comme acte de connaissance, ne doit s'arrêter. Toujours le retournement doit s'accomplir.

L'INCONVENANCE MAJEURE

« Tu verras si tu tiens le choc à faire un film sur moi », dit la marionnette à Syberberg (Harry Baer). Syberberg gagne bien son défi, mais sur le préalable d'un défaut premier : on ne peut reconnaître la mort de Hitler qu'en prononçant son nom. Seul l'excès de la représentation résorbera cette faute originelle. Mais, au bout du compte, pour Syberberg seul : d'avoir dit l'infamie de Hitler ne peut pas ne pas l'atteindre. Par son sujet, par son titre, ce film appelle l'ex-communication. Paradoxal et mettant à défaut toutes les doxa, la critique l'a déjà décrété ambigu, pour ne pas dire plus et s'en dégager (7). Il y a à ceci une raison évidente : Syberberg, en mettant en scène son *Hitler*, en pointant dans le silence refoulant du nom de Hitler un refoulé de la démocratie, a franchi par là-même un interdit où il se trouve pris maintenant : acte scandaleux de désigner l'interdiction réciproque du fascisme et de la démocratie comme un entre-deux inavouable où stratégiquement démocratie et fascisme s'interpénètrent, se nourrissent l'un de l'autre, d'occuper ce point excentrique, à l'antipode de là où fascisme et démocratie, communauté et despotisme se rencontrent sur la base de leur distinction exclusive, ce point réversif de la démocratie et du fascisme ne peut que vouer Syberberg à la réprobation commune. Ainsi les démocrates se protègeront de leur propre ambiguïté, ce point critique de leur être, en la nommant chez Syberberg. C'est qu'il n'y a plus ici ni feinte ni parade : la mise à nu du décor nazi nous révèle notre propre nudité. Le bouffon Hitler tué en proclamant sa mort renvoie les démocraties à leur propre manque : celui que comblait la *conjuration* du fascisme. Parole maudite qui ne peut être qu'objet de malentendus, au fond celle de Nietzsche, ce grand absent du *Hitler* de Syberberg, qui écrivait : *« Plus un individu ou une pensée individuelle peuvent agir de façon générale et absolue, plus la masse doit être homogène et nivelée, sur laquelle s'exercera cette action ; tandis que des aspirations opposées traduisent des besoins opposés qui cherchent eux aussi à se satisfaire et à s'affirmer. En revanche on peut toujours conclure à une supériorité réelle de la culture, dès que des natures puissantes et avides de dominer n'aboutissent qu'à exercer une action sectaire et limitée : ce qui est vrai également des différents domaines de l'art et de la connaissance. Là où quelqu'un domine, il n'y a plus que des masses, il règne un besoin de se livrer à l'esclavage. Où il y a de l'esclavage, il ne se trouve qu'un petit nombre d'individualités qui ont contre elles les instincts grégaires, et la conscience. »* (Le Gai Savoir).

Attitude d'aristocrate, pensée souveraine qui ne peut se dire que dans son retranchement pratique du monde. Tant pis pour Syberberg, tant pis pour nous. C'est là le prix de la lucidité.

Y. L.



Harry Baer et la marionnette-Ludwig

NOTES

1. Seule la *fiction* d'une censure peut, à la télévision, réinjecter du réel au politique. Tout le corps politique, droite et gauche réunies, malgré sa perception immédiate, a intérêt à ménager une telle fiction au nom de sa propre conservation.

2. Paradoxalement, qu'Hitler ait approché la barre des 50 % est significatif de cette collusion politique du despote et de la démocratie : on le voit aujourd'hui en France comme en Italie : l'idéal moteur de la démocratie 50/50, plus de dictature d'une majorité (ou d'une minorité) sur une minorité (ou sur une majorité)

aboutit - par un tout autre chemin que la répression du despote - à la paralysie de son fonctionnement politique (à 100% elle a accompli son destin et devient politiquement lettre morte - sauf que chaque fois que nous voyons aujoud'hui la barre du vote friser les 100% il y a un despote à la clé).

3. C'est là la seule fascination de Hitler sur Syberberg : l'image de ce corps absent, de ce signifiant sans marque. On sait qu'iconodules et iconoclastes s'affrontaient sur le seul statut de l'image : pieuse et véridique pour les premiers, mensongère et profanatrice pour les seconds; l'Idée restait intacte dans le débat (Mario Perniola, *Icônes, visions, simulacres* in *Traverses*/10). Toutefois ce qui prend la place de l'Idée ici, c'est l'image, qu'il s'agit de retirer à l'imposteur Hitler.

4. Ainsi le Juif Süss vient-il ici répéter cette malédiction de l'Allemagne où il en disait trop et qu'Harlan coupa : où, avec sa grimace, il disait l'absence du corps qui travaillait l'Allemand. Le Juif Süss sera ici complémentaire de M qui expose de nouveau sa folie, mais remarqué de l'envers du décor du film de Lang : l'ascension du nazisme qui fit interdire le titre *Les Assassins sont parmi nous*. Dans le film de Syberberg, M, converti en S.A., condense ce qui était hors-champ chez Lang : les bandes armées de Hitler qui alors ouvraient son procès.

5. C'est pourquoi la question juive sera abordée sous la double forme d'exposés longs, obsessionnels, de SS - et de quelques portraits (noir et blanc et en arrière-plan) de femmes juives, d'objets disparates renvoyant aux camps, de rares et courts témoignages de victimes des camps. La rareté comme la brièveté de ces témoignages leur donneront leur maximum d'intensité. D'une manière générale un double principe économique règle le film : une élongation du discours nazi, une répétition incessante de ses thèmes qui par entropie videra ce discours de sa substance (économie interne du discours) - tandis que de brefs rappels historiques, d'autant plus marquants par leur incision dans le plan d'exposition des nazis, (appels radio de Churchill, De Gaulle, etc., témoignages des camps) restitueront la réalité de mort du nazisme et le mettront définitivement à bas (économie externe, complémentaire et inverse de la précédente). Ces deux registres économiques se rejoignent chaque fois qu'un énoncé antérieur est repris dans une toute autre situation qui annule la précédente sans s'y substituer pour autant. Le chêne de Gœthe cache aux critiques le feu de la forêt de Büchenwald.

6. De ce point de vue, le monologue véridique de Ellerkamp le valet de Hitler, est fabuleux : cette description de la vie quotidienne du Führer aboutit à la volatilisation de Hitler par sa longueur, l'obsession des détails, leur inintérêt même. Hitler disparaît au fur et à mesure de l'extension de la description. Du coup, le corps de Hitler passe tout entier du côté de Ellerkamp qui apparaît alors comme le rival direct de Hitler : le Führer n'a pu le devenir qu'en reniant ses origines petites-bourgeoises, mais il n'avait pas de goût? Ellerkamp, l'obscur factotum, a su, lui, rester petit-bourgeois et il avait du goût. Il est alors la figure du fascisme populaire : pour qu'apparaisse nettement cette deuxième dimension, il lui faut revenir dans la 3e partie, joué facticement par un autre acteur tel que se le représente un néo-nazi nostalgique du IIIe Reich se promenant dans les ruines du Berghof. Ce dédoublement a une autre raison : Ellerkamp a historiquement habillé et paré le Führer et son témoignage véridique le déshabille devant nous; retiré aujourd'hui dans la production de films pornos, il a le premier mis en scène Hitler. Il est alors le rival direct de Syberberg quand il entreprend son film (Harry Baer habille et déshabille la marionnette Hitler en l'interrogeant; il dit à un moment qu'il s'imagine *« parfois être Ellerkamp »)*. Il faut alors à Syberberg d'une part faire jouer le vrai témoignage de Ellerkamp par un acteur, d'autre part le montrer néo-nazi et maquereau du cinéma pour le dénoncer comme imposteur et ne pas être pris dans cette imposture. Il le faut d'autant que l'histoire politique passée de Ellerkamp place structurellement Syberberg dans la rivalité cinématographique de Ellerkamp à la place de Hitler (soit pour Syberberg l'équivalent de sa mort). Pour que Syberberg l'emporte sur le valet Ellerkamp reconverti dans le cinéma, il lui faut passer par cette économie sécographique du dédoublement de Ellerkamp en deux acteurs-pantins d'autant que le récit véridique de Ellerkamp réinscrit le corps réel du personnage historique dans la fiction de Syberberg. Réinscrivant avec l'autre monologue la coprésence du passé fasciste de Ellerkamp, Syberberg peut ainsi différencier et démarquer son film de fiction sur la mise en scène fasciste de cette même mise en scène telle qu'elle arriva réellement. Enjeu de mort pour le cinéma : Syberberg ne peut effectivement gagner son pari d'enterrer Hitler (autre cinéaste) qu'à la condition que le cinéaste Ellerkamp meure lui aussi par les armes du cinéma.

7. Misère de la critique ! Ce n'est pas le moindre mérite de ce film que de rendre criante la démission générale de la critique cinématographique (ou son incapacité à comprendre ce qu'est un film). Pour le tableau général de la critique bouches cousantes - yeux fermés - oreilles bouchées, voir par exemple la grille de *Pariscope :* le *Hitler* de Syberberg y est un des films les plus mal notés : pas une fois 3 étoiles; Chapier lui en donne 2 alors qu'il en donne 3 à *L'État sauvage* (comme Matignon du *Figaro*, Lachize, de *L'Humanité* note 1; Grisolia du *Nouvel Observateur*, lui, appose sans vergogne le *carré blanc :* surtout ne pas prendre de risque : on saluera les Ferreri, Saura, Hitchcock (comme l'étiquette noire pour les whiskies, ces noms sont des labels de qualité, aucun danger de se tromper; vraiment?). Les positions de la critique sur le *Hitler* de Syberberg alternent entre le résumé pur et simple du film (pour ça, autant reproduire le press-book tel quel) - ou la reprise des propos de Syberberg (grand dieu, il aurait seul la clé de son film, lui seul pourrait donc en être spectateur!) - avec la notation (im) personnelle en plus : « ambigu ! » - le diagnostic feutré, d'une paranoïa de Syberberg *(Le Canard Enchaîné, Image et Son)* - qui ne peut que faire sourire des psychiatres soviétiques avec leurs dissidents schizos (comment en effet Syberberg échapperait-il à cette vague de paranoïa qui déferle sur son film... jusqu'au chantage à la bombe?) - n'oublions pas le grand paranoïaque des Lumières Rousseau -; le rejet du contenu du film et la fascination esthétique (ou l'inverse : « la forme gêne le contenu ») : le contenu serait-il indépendant de la forme? le sens viendrait-il ailleurs que de la forme? qu'est-ce que la mise en scène sinon une mise en formes? Mystiques de la vérité attendant la bonne parole du Messie (« avouez toute la vérité, rien que la vérité ») : on conçoit la déception de ces pornographes quand tombe le fétiche, et leur désarroi. Baroncelli traîte le film de *« nébuleuse »*, méprisant par là ce qui fait précisément la force du film. Gérard Courant *(Cinéma 78)* avoue aussi son incompréhension du film, prenant le Diable pour le stéréotype de Hitler et écrivant à propos des poupées, mannequins, etc. : *« Voilà des figurants à des salaires sans concurrence dont on est certain qu'ils ne répondront pas lorsqu'on leur adressera la parole »*.

Oubliant que tous ces mannequins représentent les personnages - et, globalement l'ordre mortel - du pouvoir fasciste, jamais leurs victimes (les blessures qu'ils portent sont celles infligées à celles-là) et que, comme figurants précisément, ils nous disent leur seule réalité *objective*, de figurants de ce moment de l'histoire à la subjectivité niée. Serait-ce qu'il aimerait revivre l'époque? Ce soupçon ne saurait être écarté quand on lit la fin de l'article : *« Mais le film ne suscite-t-il pas un violent malaise? De l'Hitler par ci, de l'Hitler par là, de l'Hitler jusqu'à l'écœurement : cela retire toute contagion immédiate. Dans ces différentes représentations, dans ce trop plein de représentations, Hitler perd son auréole. On a rarement autant découragé le voyeurisme »*.

On se dit que peut-être G.C. a compris le propos du film d'évacuer le signifiant Hitler, même s'il n'a pas vu l'abstraction des images, mais pas du tout : *« Le film est brillant, presque trop brillant »*.

Va-t-il falloir à l'avenir reprocher aux films ce qui fait leur qualité même? *« Et froid aussi »*

Et pour finir le clou :

« A trop vouloir nous en montrer (jusqu'à la nausée) on aimerait parfois plus de réserve, de sobriété, moins de virtuosité, et davantage d'angoisse, de peur ».

Là *ça* parle : il manque un Hitler réel, avec ses cohortes de S.A. et de S.S., ses Panzerdivizion et ses grands meetings de masse - et pourquoi pas aujourd'hui *in vivo*, pour la représentation une fois de plus? - Pour ce qui est des sensations fortes sur le nazisme, disons-le nettement : on ne fera jamais mieux que Leni Riefenstahl.

Jamais - jusque dans l'interprétation vulgaire du film (celle d'un Garnier-Raymond du *Nouvel Obs* avec ses généticiens américains, leurré comme les autres) - Syberberg n'a eu tant raison : ce reproche qu'on lui fait qu'on ne revit pas le nazisme dans son film signifie bien à l'inverse ce retour en nous de Hitler.

La « Jdanova » de *Jeune Cinéma* (à moins que ce n'en soit la Jeanne d'Arc), Ginette Gervais, après l'anathème de règle *(« film authentiquement nazi » !)* en vient, sournoisement, à demander la censure du film, documents tronqués à l'appui, sous la forme libérale du négoce : *grosso modo*, « Échange censure de *Hitler, un film d'Allemagne* contre celle du *Chagrin et la Pitié* » - confondant pour la cause l'INA et feu l'ORTF, ignorant de surcroît les effets positifs de la censure (le PCF est bien plus habile : il donne la parole aux deux co-traducteurs du film, François Rey et Bernard Sobel). Inutile d'approfondir la hargne et la niaiserie de l'article : le moins qu'on puisse dire c'est que Syberberg manque de toupet. Trève de pensées pieuses et d'images d'Épinal. Gide : *« Et comment ne comprenez-vous pas, vous qui voulez rejeter tout de l'Allemagne, qu'en rejetant tout de l'Allemagne vous travaillez à son unité. Quoi ! Nous avions un Gœthe en otage et vous le leur rendez ! Quoi ! Nietzsche s'engage dans notre légion étrangère, et c'est sur lui que vous tirez ! Quoi ! vous escamotez les textes où Wagner marque son admiration pour la France; vous trouvez plus avantageux de prouver qu'il nous insultait ! Nous n'avons nul besoin, dites-vous, des applaudissements d'outre-Rhin. Comment ne comprenez vous pas qu'il ne s'agit pas de ce que ceux-ci nous apportent, mais bien de ce que ceux-ci leur enlèvent. Et cela n'est pas peu de choses, si c'est l'élite du pays.* (Incidences, 1924).

Un autre mérite du film est bien d'inaugurer une nouvelle méthode professionnelle de la critique : le *gallup* (d'un article à l'autre on n'arrête pas de sonder, qui le petit copain cinéaste, qui le voisin, qui le public, des fois qu'on tiendrait là démocratiquement la vérité du film et qu'on ne serait pas sûr de son jugement ! *(Image et son, Cinéma 78, Jeune Cinéma) :* on comprend que le cinéma aille mal quand il se juge à la conciergerie.

Espérons que ceci encouragera plutôt Syberberg à continuer sa recherche cinématographique, tant, avec son montage contrapuntique, son usage de la transparence, son travail des corps et du maquillage, son interrogation de la surface du film et des effets de la profondeur, il nous plonge aux racines du cinéma.

LA REAL-FICTION DU POUVOIR

PAR JEAN-LOUIS COMOLLI ET FRANÇOIS GÉRÉ

> Ui : *« Qu'est-ce que ça veut dire : pas naturel ? Il n'y a personne de naturel aujourd'hui. Quand je marche, je veux qu'on s'aperçoive que je marche... L'important n'est pas l'opinion de ces cuistres qui coupent les cheveux en quatre, mais comment l'individu moyen imagine son maître. »*
>
> Brecht

A quoi vise donc la minutie quasi-maniaque, presque ridicule du récit de l'ordonnance de Hitler? Pourquoi cette surabondance de détails sur les goûts de Hitler : ce qu'il mangeait, buvait, la façon dont il se vêtait, du chapeau aux chaussettes, via les sous-vêtements? En même temps, quel effet produit sur nous, spectateurs, la mise en scène de ce récit : un corps d'acteur confronté aux projections des lieux hitlériens : la Chancellerie, l'Obersalzberg... etc? Passablement abject, parce que l'on sent le souci de son auteur de se dédouaner vis-à-vis de Hitler qu'il « charge » et parce qu'il tait le lieu qui le produit - la presse allemande à sensation - ce témoignage voudrait faire consister Hitler, en l'affublant d'un corps de plus en plus rassurant à mesure que s'en dévoileraient la banalité et les défaillances. Or c'est précisément cette opération qu'annule la mise en scène de Syberberg, vouant irrémédiablement à la dérision cette parole, d'un formidable effet d'absence : celui dont on parle tant, on ne le voit pas, aucun corps, aucune image de corps ne se confronte ou se mesure à cette surabondance de matérialité qui, du coup, se retourne contre elle-même, devient parole fantastique. L'excès de nature de Hitler ne rencontre que du vide : les projections ne nous montrant que des paysages déserts, des appartements inoccupés, des couloirs résolument vides. Alors, dans l'écart de cet excès à cette insuffisance, se manifeste la vérité latente du récit : que la réalité de Hitler tient à une forme particulière d'absence : celle d'un corps. Oui, Hitler s'habillait mal, sans goût, ni souci d'élégance, étrangement fidèle aux mêmes vêtements défraîchis, et tous les efforts de son entourage - bien peu clairvoyant - ont tendu, en vain, à réduire cette image incongruement singulière à l'image normale et normée d'un digne chef d'état : qu'il cesse donc de ressembler à Charlot au pouvoir !

Consciente ou non, la résistance du dictateur à se laisser capter par les signes traditionnels du pouvoir procède bien des exigences de représentation de la star : en se rapprochant d'un modèle préexistant, Hitler eût immédiatement cessé d'exercer tout aveuglement pour apparaître comme corps réel, déguisé en chef d'Etat, cabot de la politique, parce que troublé d'une analogie à d'autres corps, décomposé d'une référence possible dans le réel. Pour maintenir à son plus haut régime leur effet de captation, les fameux signifiants hitlériens requièrent de leur support cette indifférence à se distinguer par autre chose qu'eux, permettant et son effacement et son irréférentialité. Tout supplément de visibilité aurait pour produit une annulation brutale, désignant mèche et moustache, précisément comme suppléments, c'est-à-dire artifice de mise en scène. D'une analogie au réel, Hitler courrait toujours le risque de produire son propre effet-V, perdant ce qui a fait sa force : n'avoir dans le réel qu'un statut de personnage de fiction. L'image du plateau de moustaches, au début du film condense, d'un coup, l'absence du corps réel de Hitler et en même temps sa capacité à valoir pour tous les autres corps. Il n'y aura donc dans *« Hitler, un film d'Allemagne »* d'image de Hitler que désincarnée, réduite à la réalité d'un objet de fiction, une marionnette, à une exception près cependant, admirable, lorsque, sortant du tombeau de Richard Wagner, un acteur joue Hitler comme fantôme ou, plus exactement comme *revenant*, un peu grotesque, empêtré dans sa toile d'araignée, un peu cabot. Ne nous y trompons pas il y a là-dessous du Bronski (2). Mais ce qui conduisait Lubitsch, par la logique du carnavalesque, à incarner Hitler dans un personnage de figurant de dernier ordre, se pense chez Syberberg à la lettre de l'Histoire : un minable peintre autrichien devient le führer du IIIe Reich.

Avoir dans le réel un statut de fiction tient aussi, dans le cas de Hitler, à ceci : condenser sur son nom un imaginaire occidental travaillé comme le rappelle Syberberg de la devise *« to become rich and famous »* qui culturellement s'est inscrite dans la figure littéraire dominante de l'arriviste. En ce sens c'est davantage d'effets de sur-fiction qu'il conviendrait de parler s'agissant de la mise en scène de Hitler par lui-même, mise en scène qui travaille non tant la réalité du sujet Hitler que son imaginaire dans le réel. (3).

Le travail de Syberberg se situe donc moins au niveau d'une supposée réalité de Hitler que de cette fiction, qu'il s'agit non de reproduire, mais de déplier jusque dans ses effets les plus actuels. L'image de la marionnette, à la fois signe de la plus radicale absence de corps et leurre qui ne peut jamais que produire, par manipulation (4) un effet de présence, tire toujours davantage Hitler du côté de l'abstraction pour atteindre à l'essence

même de la star : n'avoir plus pour toute réalité qu'un *nom*. Nom que tout le monde connaît, qui circule dans toutes les bouches, qui fonde la communauté en l'assurant de sa cohésion parce qu'il constitue une valeur de reconnaissance entre ses membres; ce nom *propre* en vérité est un nom *commun* (5). Hitler donc mais aussi l'*Hitler* solution de continuité du passé dans le présent. Sans doute le sujet Hitler est-il bien mort mais parce qu'aussi il a été principe abstrait de lui-même, l'*hitler*, maintenu dans la durée, travaille encore ce présent où nous sommes : « l'*hitler* en nous » dit Syberberg.

En dépit d'un prologue pourtant explicite, la plupart des opinions sur le film le classent, à contre-sens, dans l'une ou l'autre de ces deux catégories : soit une reconstitution historique, bien que d'un style un peu particulier, soit une sorte de pamphlet, utilisant le personnage de Hitler pour critiquer les deux Allemagnes, voire la société tout entière. Or, précisément parce qu'il fait la synthèse de ces deux genres, le film de Syberberg ne peut se réduire à l'un ou à l'autre. Il se définirait mieux comme une actualité de Hitler et du nazisme en ce sens que le passé s'y énonce au présent selon les développements du binôme Hitler-Nous, où chacun des deux termes joue librement, « a sa chance » dit Syberberg, mais toujours l'un par rapport à l'autre. A la fiction de notre impossible regard correspond la fiction tout aussi impossible du regard de Hitler sur nous, critique du passé par le présent mais aussi bien critique du présent par un passé qui le trame. Et sans doute reconnaîtra-t-on là un des ressorts de la fiction historique, ce qui en fait l'intérêt ou l'insignifiance, le courage ou la malhonnêteté.

L'énoncé du prologue : *« Comment représenter cela? »*, c'est-à-dire la relation dialectique du « nous » à son signifiant « l'Hitler » vaut plus qu'une simple figure de rhétorique : elle annonce, pour le relever, le défi lancé à la fiction classique et sans doute à toute fiction d'une réalité du nazisme, qui, jusqu'à saturation, s'en est intégré les effets. Comment donc continuer à risquer des images d'une « irrépétable réalité » parce qu'elle même, déjà, répétition?

On peut tenir pour étrange que Syberberg, par le long monologue préliminaire du bonimenteur, rejoigne, à sa façon, Lubitsch, en ce que la fiction ne démarre véritablement qu'après une leçon de représentation : cela donne la mesure de la difficulté. Car, structurellement, les deux films ont ceci de commun qu'ils commencent par questionner leurs signifiants et la place de leur spectateur, récusant théoriquement, par avance, une approche réaliste du nazisme et de Hitler qui ne pourrait que se soumettre à la loi de son référent.

A l'effet de dévoilement du leurre par retournement des situations, à ces dessillements soudains, épreuves et contre-épreuves du spectateur chez Lubitsch, correspond chez Syberberg ce que l'on peut appeler une pratique de la dissemblance qui affronte la structure des films de fiction classiques.

Ce qui fait aujourd'hui de Syberberg un cinéaste important, vient de ce qu'il cherche à gagner un nouveau regard spectatoriel et à susciter un nouveau plaisir cinématographique à partir de ce qui a fait la substance même des fictions classiques. Incontournables, les références à Méliès, Stroheim et quelques autres ne s'épuisent pas dans la reconnaissance de l'hommage de ce cinéphile qu'est évidemment Syberberg : ses plans ne font pas retour à un cinéma « primitif », aux fins d'organiser la jouissance facile d'un spectateur-maître à qui « on ne la fait plus » et qui, désormais n'aurait que sa nostalgie pour toute consommation. S'il y a effectivement retour, ce serait plutôt à une pureté du matériau cinématographique.

Sitôt qu'elle se constitue, la scène cinématographique, par associations de signifiants hétérogènes vise à cette homogénéïsation visuelle qui règle sa vraisemblance. Chaque élément du décor figure autant pour être perçu que pour ne pas l'être; toute présence à l'image n'a finalement d'autre raison que de couvrir le risque de la sensation de son absence. De cette homogénéisation naturaliste, les grands métaphysiciens du cinéma, Lang ou Hitchcock, entre autres, ont merveilleusement su jouer : à la défaillance, voulue, du spectateur qui décidément ne voit rien de ce qu'on lui montre, la caméra, non sans ironie, supplée, désignant d'un mouvement ou d'un recadrage ce qu'il y a à voir dans la scène : que le rideau dissimule un blessé dont le sang tache la moquette *(Hangmen Also Die)*, que c'est, dans l'orchestre, le batteur qui a, à l'œil, un tic *(Young and Innocent)*.

Syberberg, au contraire, construit ses plans par accumulation de signifiants dissociés dont le regard en l'enregistrant capitalise la charge symbolique. C'est pourquoi le leurre cinématographique : fonds mobiles, toiles peintes, carton-pâle, fumerolles... etc, toujours dissimulé dans les fictions classiques, nous est ici donné pour ce qu'il est : du trompe-l'œil.. Sans doute savons nous bien que, de ce leurre, le spectateur n'a jamais été complètement dupe. Que les acteurs ne conduisent pas une vraie voiture sur une vraie route, que cette mer houleuse ne soit qu'une projection, nous nous en sommes toujours un peu rendu compte; simplement, ça ne nous intéressait pas, nous n'en voulions rien savoir.

Le cinéma de Syberberg renouvelle le contrat de croyance parce que, ce leurre, il nous est impossible de ne pas le voir, d'en être constamment la dupe. Et cependant le jeu reste maintenu : le système de la dissemblance inscrit la possibilité de l'aveuglement total de ce regard qui toujours trop facilement (s') accomode. Ainsi lorsque... dans un salon 1920 (deuxième partie du film) nous sommes bien persuadés de ne voir qu'un décor peuplé de mannequins figés, progressivement, s'animent les corps d'acteurs bien vivants, mêlés aux véritables leurres. La dissemblance devient ce nouveau régime de la fiction qui, nous refusant, par ses désignations, une certaine place, celle de spectateur non dupe qui vient pour jouer à l'être, nous fait juges de la réalité du leurre, nous conduit, avec elle, à en apprécier la valeur symbolique. La chair de la fiction ce n'est plus le leurre comme réalité, mais la réalité du leurre.

Le corps réel de l'acteur devient alors lui-même matière fictionnelle en ce que, signifiant parmi d'autres, il subit cet inquiétant déplacement qui pourrait bien être, après tout, une dévalorisation. Dissembler se lit aussi comme rupture d'avec l'anthropocentrisme réglant l'esthétique de la scène à l'italienne. Confronté à la réalité de simulacres qui l'équivalent - mannequins ou marionnettes -, le corps de l'acteur, aspiré par l'espace sans fond des projections, n'occupe plus qu'une place incertaine dans le jeu des échelles. Mais en même temps, il retourne ce doute contre la dimension même de l'espace où il s'inscrit, effectuant la traversée physique du leurre qu'il remarque comme tel, pour ainsi dire, au passage. Quand, nain ou géant, le corps de l'acteur s'enfonce dans, ou émerge de la profondeur de champ de la toile peinte en trompe l'œil ou de la projection, c'est l'homogénéité du cube scénographique qui se voit soupçonnée d'un toujours plus d'espace qui le contiendrait : le contenant devient contenu, le macrocosme microcosme, selon une dialectique de l'espace dont se structure le film et qui a, sur notre place de spectateur, les plus grandes conséquences.

C'est qu'en effet, au moment où le leurre se désigne au regard dans sa matérialité la plus crue s'opère une captation spectatorielle proche de l'hypnose. Ce qui se donne à voir ce

n'est pas l'acteur et/ou la marionnette, un espace dans et/ou hors d'un autre mais toujours leur rapport, leur dissemblance, ce point aveugle d'indécidabilité où nous sommes joués et réfléchis : inscription très rigoureuse de cet autre rapport Hitler-Nous. Le dispositif gigogne donne la réversibilité des places : l'écart de la dissemblance c'est ce lieu où mon regard se loge et où il peut participer du tout et de la partie, de l'un et de l'autre, de l'un à l'autre. C'est là aussi que nous surprend, comme pour mieux assurer la prise, le système des sons - off. De ce studio-laboratoire, Syberberg tire les mêmes effets que Rossellini de la réalité dans une admirable séquence d'*Allemagne, année zéro,* dont l'analogie s'impose avec trop de force pour n'être pas rappelée. Dans l'immensité de la Chancellerie en ruines, s'élève soudain la voix de Hitler. C'est que, dans un coin, des enfants, sur un vieux gramophone ont mis un disque qu'ils espèrent brader aux occupants-touristes. Rarement sans doute une image n'a paru, en sa profondeur, autant faire pour recevoir un son et, rarement aussi un son n'a autant re-creusé la profondeur d'une image, n'en accentuant le vide que pour mieux le remplir. Habitée de ce son l'image en *résonne.* Dans le plan syberbergien, une même résonance nous fascine.

Résonance, c'est-à-dire son qui se projette et se prolonge en nous, nous parvient d'à travers les strates du passé pour se maintenir dans notre présent : les émissions de la radio allemande entre 1933 et 1945, particulièrement, la voix de Hitler. Voix ou plutôt vocalité car ce qui compte alors tient moins au discours lui-même qu'à la corporéité de cette voix. A ce moment sans doute, Hitler est bien, pour nous, présence dans cette image de son absence. L'effet du « hot medium » confère à Hitler cette réalité et cette vérité qu'aucun récit n'avait pu lui restituer.


L'astrologue d'Himmler (Rainer von Artenfels)

Résonance aussi par répétition, retour cyclique sur eux-mêmes de certains sons : les préludes et interludes orchestraux de Wagner ou encore l'appel funèbre des morts du putsch de la Brasserie. N'y aurait-il dans le film que ces sons insistants et prégnants, délibérément produits pour fasciner, nul doute, qu'une fois de plus, Hitler aurait pris le pouvoir sur une fiction insuffisante. Mais à ces voix et à cette musique se mesurent d'autres voix, off, celle de Syberberg, ou, in, celle des acteurs, de Harry Baer en particulier, soit seul, soit avec les marionnettes Ludwig ou Hitler. « Se mesurent » et non pas « s'affrontent » car il ne s'agit pas là d'un son contre un autre son, d'un discours qui en critiquerait un autre mais plutôt d'un rapport *symphonique* liant intimement voix du présent et voix du passé. Le jeu de Baer, pour ne prendre que lui, a ceci de fort et de troublant qu'il ne nous regarde ni ne nous parle. Ici pas de regard-caméra. Que fixe-t-il donc? Rien. Le rien qui est ce point aveugle où s'aboute notre regard, où nous nous réfléchissons. Sa voix qui pas davantage ne nous interpelle, se résume aussi à une vocalité : le monologue qui n'est récité ni « recto tono », ni en situation, ni sur un mode épique, efface de l'écran la présence même de l'acteur : nous le voyons et nous ne le voyons pas. C'est que cette voix tranquillement interrogative (6) s'insinue en nous, y résonne, comme si, finalement, méditation à voix haute, elle n'était que l'écho de nos propres pensées, notre présence confrontée à la présence de ces voix venues du passé. Dissemblance et résonance se conjugent alors pour laisser libre jeu à l'actualité brûlante de la relation Hitler-Nous.

Évoquant le projet de cérémonie du défilé de la victoire finale dans le Berlin de Speer, Syberberg se pose la question : qu'aurait été cet événement sinon un grand spectacle hollywoodien ? Cela revient à soulever une fois de plus un problème souvent traité aux *Cahiers* des rapports entre la nazisme et ses images (7). On a remarqué l'extraordinaire indigence de la plupart des films de fiction nazis et, parallèlement l'impossibilité pour un intervenant extérieur de s'assurer une prise quelconque sur les bandes d'actualités nazies. De l'excès de fragilité des uns à l'excès de compacité des autres, on peut peut-être établir cette relation : la réalité du nazisme a littéralement vampirisé les grandes fictions cinématographiques en captant la somme des effets de leur mise en scène.

Dès lors que le réel se constitue lui-même comme fiction, son image ne peut plus se lire comme simple « actualité », elle se situe bien au-delà et corollairement le statut des films de fiction se voit bouleversé de ce fait qu'ils ont perdu leur espace propre d'intervention. Une telle opération n'a été possible que parce que le nazisme s'est efforcé d'abolir la coupure entre le réel et le spectacle par cette synthèse politique et esthétique que l'on appelle cérémonial. Le cérémonial dépasse le spectacle en ce sens qu'il confond la Scène et la Cité, par la participation directe et consciente des masses à son déploiement (8). Privant du même coup la scène de son espace, de son organisation et de son public, le cérémonial capte aussi, à son profit la jouissance qui s'y rattachait. Le départ d'un Lang, en 1933, ne se comprend-il pas mieux, sitôt qu'à des motivations politiques ou morales assez douteuses, on substitue l'idée qu'il ne lui était plus possible de continuer à travailler sous le nazisme, parce qu'esthétiquement, l'œuvre langienne, toujours en concurrence avec le réel, avait besoin d'une ligne de partage, si ténue soit-elle, entre réalité et spectacle, pour garantir la vérité de sa fiction.

La fameuse proposition du Dr. Gœbbels avait donc tout du marché de dupes et Lang se voyait confier une impossible mission : continuer à faire ses films quand la réalité du cérémonial nazi lui en avait, par une sorte de plagiat, subtilisé l'espace imaginaire. Un film comme *Hangmen Also Die,* dont on a vu à

quelle aune se mesurait l'antinazisme idéologique (9) a bien plutôt valeur de réglement de compte : retour à l'envoyeur d'une image qui, parce qu'elle avait dû pour consister, devenir étrangère, immigrée, ne pouvait que proclamer l'abjection d'un système qui l'y avait contrainte. Il ne restait donc que les seules démocraties et sans doute les seuls États-Unis qui soient susceptibles de garantir à Lang un espace d'écriture, parce que s'y maintenait encore, avec suffisamment de rigueur une place de spectateur pour une scène fictionnelle, par non contamination réciproque du réel et du spectacle. Finalement le libéralisme de l'époque donnait sa chance à la fiction parce qu'un rare cérémonial de classe dirigeante peu exhibitionniste maintenait exclues de sa scène des masses un peu voyantes.

Par les opérations dont elle requiert le spectateur et qu'il prend aussi plaisir à effectuer, la fiction classique montre qu'elle a partie liée à quelque chose comme la liberté d'opinion ou, disons mieux, la liberté de croyance des individus, véritable dénominateur commun au réel et au spectacle. La relation contractuelle du spectateur à la fiction ne saurait s'établir qu'en tant que la croyance s'assure de la liberté d'être accordée ou refusée. Si le travail de la fiction consiste à nous gagner, c'est parce qu'elle suppose que nous puissions nous refuser; et notre plaisir à lui accorder notre crédit ne tient qu'à ce que nous savons bien que nous pourrions le lui retirer. Un tel exercice d'arbitrage suppose nécessairement que, quelque part, ailleurs, dans le réel nous soyons garantis de l'existence de quelques unes de ces grandes valeurs métaphysiques (Vérité, Liberté... etc) sans lesquels nous serions soudain, devant le spectacle, démunis. C'est bien au moment où dans le réel, ces valeurs se voient directement menacées, investies de l'intérieur, d'un doute, quand la société américaine est spirituellement malade de sa crise économique, que la fiction hollywoodienne vole à leur secours en les prenant directement pour objet, c'est-à-dire pour enjeu. Car où, mieux qu'au cinéma, pouvaient-elles, à ce moment, se pratiquer, retrouver une réalité?

Inversement tout cérémonial parce qu'il est réalité et fiction confondues, parce que les participants y sont spectateurs et acteurs, abolit la possibilité de cesser d'y croire. Comment le pourrions nous? Nous y sommes ! Dans le cérémonial, manifestation de foi, voire de fanatisme, la participation ne peut qu'être totale. A un cérémonial on ne choisit pas de participer, c'est lui qui vous a déjà choisi.

On conçoit qu'à la fin de la guerre il ait fallu bien des efforts à la machine cinématographique pour remonter la pente, c'est-à-dire pour restituer à la fiction cet espace qu'elle avait en partie perdu, soit, réinjecter dans la fiction des doses massives de réel et dans le réel un équivalent en fiction. Mais bien sûr ce que les pouvoirs gagnaient en réassurance, ils le perdaient en sens et on entrait résolument dans l'univers médiatisé de la simulation générale. Ainsi la reconstitution cinématographique du nazisme eut bien lieu; mais mise en scène dans le réel selon le point de vue des vainqueurs sur ce qu'il devait être : un grand spectacle où seraient redistribués les places et les rôles. A l'absence du défilé de la victoire à Berlin répondit à Nüremberg le procès des responsables nazis. Tout rentrait donc dans l'ordre, réel et fiction chacun à sa place, les masses exclues de la scène des pouvoirs, des responsables vainqueurs jugeant des responsables vaincus et prenant à témoin l'humanité tout entière. Reste qu'à tenir sa réalité de sa seule mise en scène pour les centaines de caméra qui filmaient sous tous les angles, l'événement se voyait soupçonné de n'avoir pour toute vérité que des effets.

F.G. et J.-L. C

NOTES

1. Dans le travail entrepris sur « Deux fictions de la haine », la sortie à Paris du film de H.J. Syberberg, moins qu'une découverte, aura été pour nous une rencontre. Aussi nous a-t-il paru intéressant d'en rendre compte, de l'intérieur même de ce travail qu'il ne diffère que pour en approfondir le questionnement.

2. Voir les articles précédents sur *To Be Or Not To Be* de Lubitsch, *Cahiers* No 288, 289-90.

3. Rappelons que Hitler avait pour système de commencer la plupart de ses discours par le rappel de ses origines, un peu trafiquées sans doute mais reproduisant le schéma : « Moi qui suis parti de rien... etc » Que de cette mise en scène, Hitler lui-même soit devenu le maître, seul Chaplin pouvait oser sérieusement, c'est-à-dire, d'égal à égal, de maître à maître le lui contester.

4. Le film recourt à différents types de manipulation des marionnettes qui ont pourtant ceci de commun que l'on voit toujours leur manipulateur en tant que partie prenante de la fiction. D'où un effet de trouble, de dissociation pour le spectateur. Dans la manipulation traditionnelle des marionnettes, le code veut que le corps-objet soumette à son image le corps vivant du manipulateur : qu'il soit caché ou voilé. A cette relation unique, Syberberg substitue donc une relation duelle qui remet en question et le statut de la marionnette et le statut de son manipulateur. Rivalité des corps et de leurs images où tantôt l'un prévaut, tantôt l'autre, sans qu'il soit possible de savoir si le corps réel de l'acteur s'en trouve déprécié ou si le corps du manipulateur qui devrait ne pas se voir s'en trouve revalorisé.

5. Le Nom, la Loi. On a vu par l'analyse des « Heil Hitler ! » que ce nom équivalait à la censure absolue de tous les désirs dont débordaient les corps nazis dans *To Be*... On remarquera aussi que, chez Lubitsch, ce qui soude la communauté polonaise contre la communauté nazie, c'est un nom, celui de la star, Maria Tura. C'est ce nom qui dissocie et donc démasque comme espion, corps étranger infiltré, le professeur Siletski qui ne le connaît pas. Précisément parce que, en tant que nazi, il ne peut en connaître qu'un : celui de Hitler. Une des clés symboliques du film serait : la star contre le dictateur !

6. Il y a dans les films de Syberberg un refus quasi systématique de l'assertion. Même lorsqu'il assène les critiques les plus mortelles, la forme reste toujours conforme à la quiétude de la vocalité, comme suspendue, détachée du réel.

8. Il faut, ici, pousuivre la lecture du texte de W. Benjamin (voir Cahiers 289-290) : *« La prolétarisation croissante de l'homme contemporain et l'importance grandissante des masses sont deux aspects du même processus historique. Le fascisme voudrait organiser les masses sans toucher au régime de la propriété, ce que les masses tendent cependant à rejeter. Il croit se tirer d'affaire en permettant aux masses, non certes de faire valoir leurs droits mais de s'exprimer. Les masses ont le droit d'exiger une transformation du régime de la propriété; le fascisme veut leur permettre de s'exprimer tout en conservant ce régime. Le résultat est qu'il tend naturellement à une esthétisation de la vie politique. »*

7. Voir *Cahiers* N° 287 et l'entretien avec Marc Ferro in Cahiers N° 257.

9. Voir *Cahiers* N° 286.

Ici pas de regard-caméra . Que fixe-t-il donc? Rien





La Grande bouffe, de Marco Ferreri. *Production :* Jean-Pierre Rassam

ENTRETIEN AVEC JEAN-PIERRE RASSAM

Les principaux films produits par Jean-Pierre Rassam sont : *Nous ne vieillirons* pas *ensemble* (Pialat), *Tout va bien* (Godard et Gorin), *Poil de carotte* (Graziani), *Moi y'en a vouloir des sous* et *Les Chinois à Paris* (Yanne), *La Grande bouffe* et *Touche pas la femme blanche* (Ferreri), *Idi Amin Dada* (Barbet Schroeder), *Lancelot du lac* (Bresson) etc.

Après avoir rencontré des techniciens de cinéma (cette série continue) et avant de rencontrer des scénaristes, les Cahiers *se proposaient d'aborder les producteurs. A l'origine, une idée : qu'il est possible d'apprendre quelque chose sur le cinéma en discutant avec ceux qui, avant que le film ne se tourne, semblent avoir sur lui droit de vie ou de mort : les producteurs.*

Il y a un mythe du producteur, mot magique et d'autant plus mystérieux qu'il renvoie à quelque chose de mal connu. On sait mal ce qu'est un producteur. Pire : on n'est même plus sûr qu'il existe, au sens plein du terme, des producteurs. *Il existe autour du mot, comme autour des hommes qui font métier de produire des films, une aura qui va de pair avec la méconnaissance ou la connaissance approximative du travail et du pouvoir qu'il implique. On sait mal, d'ailleurs, si cette aura fonde la méconnaissance ou si c'est le contraire. Comme si dans le cinéma-monde de la production d'imaginaire - le travail du producteur était lui-même imaginaire et du coup, source d'imaginaire.*

Face à ces mystères, la position du journaliste de cinéma est difficile : il peut avoir l'ambition de démystifier, de jeter la lumière sur ce qui reste dans l'ombre, il peut rechercher le discours rationnel qui permette d'aborder un sujet qui a l'air d'être tout sauf rationnel. Il peut, s'il est moins ambitieux, ou plus paresseux, se contenter de « donner la parole à », se satisfaire d'une pratique qui consiste à reproduire mécaniquement le discours (toujours invérifiable) des producteurs.

Entre ces positions, dont aucune ne nous convient nous ne pouvons qu'hésiter. Le lecteur aura compris que nous faisons une confiance limitée au point de vue sociologique (et à notre capacité à nous y tenir) qui consiste à rationaliser un objet pour en offrir aux lecteurs une connaissance doxale. Là comme ailleurs, il faut prendre parti.

D'où le choix de Jean-Pierre Rassam pour inaugurer cette série. Nous avons choisi, parmi les producteurs, celui qui, nous semble-t-il, était dans la position de pouvoir *parler. Non pour faire état cyniquement des états d'âme liés au pouvoir que l'on attribue en général au producteur (ce qui voue le journaliste au rôle de faire-valoir ou de marchepied publicitaire). Ni pour tenir le discours du patron d'écurie, pour qui les cinéastes et les vedettes sont des étalons, les films des coups, les succès des victoires sportives et le « travail » du producteur une activité de publiciste.*

Depuis trois ou quatre ans, Rassam n'était plus producteur - au sens actif du terme - il s'était momentanément retiré des affaires. Parce que, dans la profession, on entendait parler de lui au passé, nous avons voulu le faire parler au présent. Cette position de repli lui donne à nos yeux une plus grande légitimité pour parler de cette profession qui est, de nouveau, la sienne. Ce repli est tactique : il donne à sa pensée plus de liberté de manœuvre.

Mais s'agit-il de pensée, à proprement parler ? Il y entre d'abord une grande pulsion cinéphilique, à la Langlois. Ce qui explique que Rassam ne se soit pas plié au traditionnel jeu de questions-réponses. Un flot de paroles, charriant plus d'un paradoxe, a aussitôt jailli de lui, ne nous laissant pas le temps de marquer certains désaccords (sur le rôle positif qu'a pu jouer l'avance sur recettes, par exemple).

Nous retenons surtout quelques positions affirmées ici même, (et dont le tranchant est tel qu'il est douteux qu'elles fassent l'unanimité) et qui sont celles-ci : le souci de produire des choses qui vont dans le sens de l'innovation (d'où la mise sur pied de « Sonimage » en 1972 avec Godard à Grenoble et l'intérêt pour la vidéo); l'idée – qui nous paraît fondamentale – que les institutions censées gérer le cinéma (le C.N.C.) ou produire des films, dépensent la plus grande part de leur énergie à ne pas produire, organisent l'improduction dans le cinéma, le non-faire*; la critique du rôle de régulation et de normalisation de l'État, via le C.N.C., etc.*

Il nous reste à remercier Barbet Schroeder sans l'aide et la médiation de qui, cet entretien avec Jean-Pierre Rassam aurait été tout simplement impossible.

Serge Toubiana

Cahiers. *Qu'est-ce qu'un producteur?*

Jean-Pierre Rassam. Les producteurs sont plus fous que les metteurs en scène, beaucoup plus mabouls. Ils sont dans l'irréel total. Ce sont eux les responsables financiers, alors que c'est plus ou moins des irresponsables. C'est pour ça qu'en général, les metteurs en scène ne comprennent pas ce qui leur arrive. Personne ne peut définir le rôle du producteur. Souvent ils sont plus ou moins eux-mêmes metteurs en scène, sans avoir jamais osé ! Et vous, qu'est-ce que vous pensez du rôle du producteur?

Cahiers. *Nous, on aurait tendance à penser qu'il n'y en a plus beaucoup, de producteurs. C'est pour ça qu'on voulait te voir. Moi* (J.-C. Biette), *j'étais venu te voir il y a trois ans pour te proposer* Le Rossignol de l'Empereur de Chine *d'Andersen. C'était l'époque des* Chinois à Paris...

Rassam. Alors, tu vois, tu viens me proposer un truc, alors que je n'ai jamais acheté un projet, jamais lu un script... Je ne comprends pas quel rapport il y a entre une page écrite et un film. Bon, si c'est Polanski qui le fait, je sais ce qu'il va faire... Je n'ai jamais compris le transfert... Déjà transférer de la vidéo en film, on perd pas mal. Alors, du papier au film, ça c'est magique. Parce que tout ce que te raconte un type, ça peut être très brillant, mais une fois sur le plateau... rien ! C'est un métier la mise en scène, c'est pas comme la production, il faut savoir certaines choses.

Cahiers. *Bon. Tu dis que le scénario est un langage que tu ne comprends pas, mais que si c'est Polanski, tu lui fais confiance. Mais pour un premier film, tu n'as aucune notion... Alors les premiers films doivent être produits par le metteur en scène lui même? Afin de se faire une carte de visite.*

Rassam. Pour faire un film, c'est pas qu'il faille être un type qui connaisse l'argent, mais quand tu tournes un film, tu es un peu capitaine; il y a vingt personnes, il faut donner des ordres, il faut être capable d'organiser le réel. Quand un plan se termine, c'est très bizarre, le regard des gens va toujours vers quelqu'un, des fois c'est l'opérateur, des fois le metteur en scène. Il faut une présence. Ce n'est pas théorique, ça ne s'apprend pas. Il n'y a pas d'autre système. Prenez un peintre, lui aussi il faut qu'il cherche des galeries, qu'il se débrouille. Il y a aussi une présence, il n'y a pas que l'objet que tu crées, la biographie est parfois aussi importante que la filmographie. Alors si on doit faire un premier film, l'avance sur recettes c'est le drame ! Au lieu de développer des qualités de débrouillardise, ça transforme les auteurs en bureaucrates, on apprend à faire les couloirs. Il vaut mieux courir après un article dans la presse que d'apprendre à faire les couloirs. Ça forme plus que d'apprendre à biaiser. Regardez comment les gars qui cherchent l'avance sur recettes parlent de leurs scripts : « untel l'a aimé, untel ne l'aime pas »... C'est une prostitution grave de vouloir plaire à des fonctionnaires. Il faut plaire à tellement de gens dans ces commissions qu'il n'y a plus de style. C'est moins difficile de courir après l'argent.

Cahiers. *Il y a des coups de chance... Et puis, on peut penser qu'ils récompensent la persévérance. Un type qui s'accroche, qui donne un certain nombre de scénarios, au bout d'un moment il peut obtenir quelque chose...*

Rassam. Si c'est un premier film, on cherche toujours à faire un film pas cher, ce qui est bête parce que c'est quand tu t'y connais que tu peux faire des films pas chers. Il n'y en a pas un qui pense à faire autrement. Par exemple, s'il y a un budget de cinq millions de francs, on le rabaisse à un million et demi, mais sans changer de conception. Alors qu'il y a des films qui, si on les fait en vidéo, coûtent cinquante mille francs ! Moi, j'ai dépensé beaucoup d'énergie et de temps avec la vidéo à Grenoble. J'ai commencé en 1972, mais ça ne les intéressait pas. Ils parlaient toujours de la notion de qualité, mais la qualité ce n'est pas seulement le grain de l'image, la qualité c'est d'abord apprendre à faire un film. Pourquoi faire un film de 70 briques? C'est trop cher ou pas assez. Il vaut mieux faire un film où on est à l'aise avec dix briques et oublier son scénario. Ils veulent tous tourner en 35 mm, sortir en salles. Déjà l'Eastmancolor, ça ne veut plus dire grand chose au niveau qualité. Et puis la qualité, où elle est à la projection? Le son, c'est lamentable, le grain... Cette notion de qualité, c'est comme si tu voulais un costume sur mesure et que tu allais à la Belle Jardinière te faire faire de la mesure industrielle. Il vaut mieux porter un blue jeans, c'est beaucoup plus beau. Et pour les premiers films, l'avance sur recettes perpétue tout ça. Ceux qui font des films ne pensent pas à faire des films selon leurs possibilités.

Cahiers. *Quelqu'un qui a adapté ses scripts à ses possibilités, c'est Duras.*

Rassam. Non, Duras c'est pareil, elle utilise la pellicule. C'est le même support, il n'y a pas de changement fondamental.

Cahiers. *Parce que ça fait une si grande différence que ça de tourner en vidéo?*

Rassam. Ce n'est pas seulement le coût. C'est pas ça. Le matériel vidéo coûte cher, mais c'est une autre conception. L'éclairage, par exemple. Pour faire du cinéma, il faut beaucoup d'éclairage. En vidéo, tu ne fais plus les mêmes choses, tu ne dis plus les mêmes mots. On ne peut pas être nouveau en restant ancien. La vidéo c'est sonore, c'est visuel, mais c'est *autre chose.* C'est comme lorsque Gutenberg a inventé l'imprimerie. Il y avait déjà des gens qui écrivaient mais ça a complètement changé lorsque ça a été sur du papier pas trop cher. Ça change tout ce qu'on écrit, pour qui on écrit... C'est la liberté.

Cahiers. *On a cru que la vidéo allait être la panacée, mais finalement tout le mode en revient, non?*

Rassam. Mais oui parce que ça ne consiste pas à éliminer le 35 mm, ni le 16 ni le 8, c'est autre chose. Ce n'est pas comme le sonore par rapport au muet. Évidemment le muet ne peut plus exister s'il y a le sonore. Le *sonore,* pas le parlant. Mais là, il y a une différence qualitative entre la bande magnétique et le film qui n'existe pas entre les formats. Le cinéma, comme dit Godard, on change les titres parce que les films sont presque toujours les mêmes. Ce qui m'intéresse le plus, c'est ceux qui changent, c'est l'innovation. Alors, qui « revient » de la vidéo? Ceux qui en parlaient, pas ceux qui en ont fait ! Il ne faut pas faire de la vidéo parce que c'est moins cher que le cinéma, c'est idiot. Et d'ailleurs au départ c'est plus cher puisqu'il faut acheter du matériel... Cette notion d'économie, moi je n'y ai jamais cru. Mais évidemment, il n'y a pas de diffusion...

Cahiers. *Mais c'est ça le problème ! Vecchiali, par exemple, a fait de la vidéo et la SFP qui a produit les films ne les a jamais passés.*

Rassam. Mais tout ça, ce n'est pas gratuit, c'est parce qu'ils ne veulent pas que la vidéo existe ! C'est un calcul délibéré. D'ailleurs les fabriquants de vidéo ne cherchent pas vraiment à gagner, ils ne cherchent pas à mettre en cause Kodak. Ils ne veulent pas que ça marche. C'est comme lorsque Kodak a essayé d'assassiner Polaroïd parce que Kodak, c'est le plus grand trust. Comment contrôler l'image si on ne la développe pas soi-même? La vidéo, ils n'en veulent pas, ils disent que ce n'est pas de l'art, que ce n'est pas beau. Il y a quinze ans, pour faire de la vidéo, il fallait entrer dans un camion où seul un ingénieur pouvait se retrouver. Le plus gros du travail actuel consiste à simplifier ces appareillages. Mais ou c'est trop compliqué ou c'est trop simple ! On dirait qu'on cherche surtout à dissuader l'utilisateur. C'est comme les armes modernes, il faut qu'elles soient les plus compliquées possible pour qu'il faille au moins six mois d'instruction pour apprendre à s'en servir... J'ai bien vu avec Godard : il n'a jamais rien eu gratuitement, alors que théoriquement ils auraient dû lui donner du matériel puisqu'il le testait. Avant, on te donnait des magnétophones quand tu les essayais. Non, là, rien. Quand il est allé à la Compagnie des Compteurs, chez Schlumberger, il s'est engueulé avec eux. Ils fabriquaient des Secam qu'ils avaient vendu aux champs de courses, à la préfecture de police et au Chah d'Iran. C'est ça leur marché ! On devrait voir qu'il y a là la possibilité de faire, pas des premiers films, mais des films différents et d'en faire plusieurs. Il est certain que tourner seul, sans équipe, c'est autre chose. La vidéo pose le problème du divertissement-spectacle. On dit qu'il n'y a pas de marché, mais ce n'est pas vrai. Le marché est immense, mais il est tout simplement fermé. Il y a tout le cinéma scientifique etc. C'est comme si on disait qu'il n'y a pas de marché pour les livres si ce n'est pour les romans, alors qu'Hachette ne vend que des livres de classe. Les gens ne paient pas que pour rigoler, ils paient pour des choses sérieuses aussi, aller chez le docteur par exemple. C'est ça le problème : alors l'avance sur recettes, l'INA, c'est fait pour qu'il n'y ait pas de changement, pas de nouveaux films. Quand tu prends de l'argent à un producteur, tu ne le baises pas, tu le convaincs. Mais une avance sur recettes, on te la *donne,* c'est déjà une mentalité qu'on te donne. Moi, je ne pourrais pas accepter. Tu vois, actuellement je suis pauvre, je ne peux pas aller réclamer, « s'il vous plait » : ou je ne vais rien faire, ou je vais faire ce qu'ils veulent... Non, pour faire des premiers films, il faut être son propre producteur. Pour moi, producteur, lire un scénario, ça ne veut rien dire...

Cahiers. *Le scénario de Bresson pour* Le Diable probablement, *tout le monde l'avait trouvé épouvantable, débile. FR3 l'avait refusé pour nullité...*

Rassam. Bresson sait ce qu'il va tourner. Il y a cent plans dans son film par exemple et il les connaît. Son « scénario », quel sens ça a? Aucun. Lui, c'est son plan de travail qui compte. C'est comme des notes. Jean-Luc a toujours des notes, et il est prêt. Les autres, ils ont des scénarios dans lesquels il n'y a rien. Lui, il a marqué tout ce qu'il va faire. Et quand ce n'est pas marqué, il ne le fait pas, ou il trouve. Mais pour moi, à quoi ça me sert de lire son truc? Je préfère parler avec lui; il m'explique. Le problème, c'est pour celui qui n'a encore jamais fait de film. Jean-Luc disait à l'époque qu'il fallait faire n'importe quoi, des films pour Esso, des films sur les barrages, n'importe quoi, mais tout est mieux que d'aller là-bas, au Centre. Parce qu'au Centre, c'est la mort.

Quand on fait une chose soi-même, si on va au Centre, on y apprend à ressembler à vingt personnes parce que c'est le même moule pour tout le monde. Un producteur au moins, si on le choisit, s'il t'aime bien, au moins il y a des affinités. Au Centre, il n'y a pas de premiers films, il n'y a que des films de gens qui débutent, des films même pas nouveaux par rapport à eux-mêmes, par rapport au cinéma. Le type qui a un projet, quand il a tourné, il a déjà perdu 80 % de son talent avec le système du Centre ou disons de la *mendicité obligatoire.* Ceux qui ont été révoltés et méchants, ils arrivent en meilleure forme. Garrel ou Godard, ils ne voulaient pas y aller au Centre. C'est moi qui les y ai traînés. Godard voulait leur montrer son film en vidéo mais ils n'ont même pas de projection vidéo au Centre ! Quand tu demandes l'avance au Centre, il faut que tu tournes ton film avec un plan de travail. Pourquoi ne ferait-on pas un film en six mois? Et tourner par exemple chez toi? Tu ne peux pas ! Tu dois te changer, ruser, tu commences à mentir, pour leur plaire, et puis tu finis par te mentir à toi même. Où ça s'arrête? C'est vrai que l'avance, ça a l'air d'un ballon d'oxygène, c'est vrai que je m'en suis servi. Cela peut aider les producteurs. D'ailleurs c'est aux producteurs qu'ils feraient mieux de donner l'argent. Ce n'est pas aux metteurs en scène à aller faire le cirque là-bas. Les metteurs en scène, ils sont tous comme en liberté surveillée, obligés d'aller pointer, comme à la police !

Cahiers. *Mais si on donne directement l'argent aux producteurs, tels qu'ils sont, on aura un système encore plus sclérosé, avec des normes de production encore plus stéréotypées.*

Rassam. Quand je parle de producteur, je ne pense pas qu'à moi. Mais vous avez raison, je ne sais pas ce qu'ils feraient, eux. Ça pose le problème : « qui est producteur? » Cela ne va pas bien en ce moment, la production, c'est dramatique. C'est comme le cinéma, cela ne va pas. C'est un des points où la pression du pouvoir établi sur les gens est la plus forte. C'est par là que ça passe, par le cinéma. Tu peux faire tout ce que tu veux avec les livres, la littérature, ils s'en foutent. Mais ce qu'il faut bien comprendre, c'est que les menottes sont avec les images et les sons. Tu n'as qu'à voir les problèmes que j'ai eus avec Gaumont. Quand j'ai réussi à faire débloquer les parts qui permettaient d'avoir le contrôle de la société. C'était pas trop cher d'acheter la société; c'était moins cher que d'acheter trois salles sur les Champs-Élysées. Mais fallait voir qui il y avait au conseil : il y avait tous les grands capitalistes français et l'État : Dassault, Schlumberger, la banque Worms, Gulf and Western... Et ils ne sont pas prêts de lâcher. Ils finiront bien par lâcher parce que comme il faut qu'ils gagnent de l'argent, tôt ou tard, en matraquant les gens comme ils font, ils finissent par les dégoûter. Les gens regardent de moins en moins le cinéma. La pub est plus inventive. Parce que ça, ils en ont vraiment besoin et là, on ne discutaille pas sur les budgets : si tu veux de la vidéo, du matériel, tout ce que tu veux, tu l'as ! La pub, c'est pas dangereux, c'est même nécessaire pour eux.

Quand ils ont besoin de quelque chose, quand ils le veulent, il faut voir comment ils sortent l'argent facilement ! Et si c'est à eux que tu vas demander ton salut, crois-moi, tu vas y passer. Et le Centre, il faut comprendre que c'est pire encore, ils n'ont l'air de rien, ils sont justes, et c'est pire. Henri Langlois était toujours mal habillé, mais rien qu'avec ce type d'habits, ça n'allait pas pour eux. Alors, si ta tête est comme lui était habillé, ça ne va pas du tout. La Cinémathèque, c'est le dernier truc libre. Ils disent : « il faut s'organiser ». Moi je me suis



Nous ne veillirons pas ensemble, de Maurice Pialat. *Production :* Jean-Pierre Rassam

engueulé avec quelqu'un et je lui ai dit : « vous êtes un organisateur et si vous nous organisez, on va mourir, ça c'est sûr ». L'organisation d'un truc qui, au départ, ne doit pas l'être, ou qui n'a pas la même organisation. Comme disait Beauviala à propos de son usine, on ne doit pas avoir d'organigramme. Si tu mets un organigramme à la Cinémathèque, ça veut dire que tu ne pourras plus sortir de ta place.

Ce n'est pas la question d'être chef ou pas chef. Tout le monde peut être chef, mais quand on te divise le travail, tu ne peux plus penser à côté. Tu n'as plus le temps, parce qu'il faut être efficace. L'efficacité, c'est très bien, sauf que tu n'inventes plus rien. Qu'est-ce qui est plus efficace que de répéter? Les producteurs, s'ils ont un rôle à jouer, c'est de donner confiance au type qui va se lancer là-dedans. C'est un métier qui est dur : il n'y a pas que l'argent, il faut le faire. Le cinéma, c'est physiquement plus dur que d'écrire ou que de faire de la peinture. Résultat : on ne peut pas le faire tout seul, il faut avoir quelqu'un qui t'aide. Moi je crois au producteur *qui double le metteur en scène :* il est derrière lui pour rattraper des coups, ou devant pour en recevoir.

Les types un peu comme moi, ou comme Berri qui essaie, de son point de vue, de croire qu'il est libre, ils sont mal vus. Qu'un type soit à la fois metteur en scène et distributeur, je te jure qu'il en a fallu du temps pour le faire admettre. Finalement, grace à la faillite du cinéma, on va retourner à la position de la naissance du cinéma. On va être éliminés parce qu'il n'y a plus d'argent. Il y a un appauvrissement. Godard m'avait dit que *Naissance d'une nation,* ça coûterait aujourd'hui quelque chose comme 200 millions de dollars ! Et souvent le metteur en scène est bien plus fort que toi en ce qui concerne l'argent et qu'il vient te dire de faire attention. Parce que quand tu fais un truc toi-même, tu vois moins bien que les gens à côté. Au cinéma, il y a un côté complètement collectif. C'est pour ça que si tous les gens étaient maoïstes comme vous (rires)... Moi, c'est les communistes que j'aimais pas, mais les maoïstes, j'aimais bien. Mao disait un truc juste, il disait : pas de cinéma. C'est pas la peine, on ne peut pas en faire. Mais commençons à réfléchir : d'abord regardons une caméra. Il y a des photos où on voit des types qui regardent une caméra. Et puis après où ils filmaient une pomme...

Cahiers. *Pour en revenir à l'avance sur recettes, tu ne penses pas qu'elle permet d'avoir un jeune cinéma en France, alors qu'il n'y en a pas en Italie par exemple?*

Rassam. Quand tu es cinéaste, quoi qu'il se fasse, cela peut t'intéresser. Moi, en tant que producteur, je ne peux pas le dire. Pour moi, l'invention est peut-être plus importante que pour un metteur en scène. En effet, quel est mon rôle? C'est d'aider, bien sûr. Mais si on a inventé un truc ensemble, mon rôle est plus grand parce que là, il faut aller à la bagarre. Mais

quand les gens ne veulent rien inventer, ou ne le peuvent pas? Le seul truc qui m'intéressait, c'était d'aider des types à inventer, ou alors des premiers films (je n'en ai pas fait beaucoup, mais indirectement j'en ai fait pas mal). Quand Jean-Luc est parti pour Grenoble, je me suis tout de suite mis sur le coup, en 72. C'est le seul truc où je suis rentré dans le cadre de producteur, parce que sinon, je n'ai rien fait, je n'ai fait que suivre des gens.

Quand est arrivé le parlant, les types ont commencé à investir dans le sonore. Aujourd'hui, pas question : pas la moinde innovation technique. Tout ce qui est industriel, ils n'aiment pas ça. La machine à scotcher, ils ont mis six ans à adopter ça. Avant, ils grattaient. J'ai vu ça en Amérique en 68 : pas de scotch ! Si c'est comme ça sur le matériel, tu vois sur les idées où ils en sont ! Ça, ça devrait être le rôle des producteurs. *Le rôle des producteurs devrait être de lancer les nouveautés techniques.* C'est ce que faisaient les premiers producteurs (c'était pas des producteurs, c'étaient des fous !) Autrefois, quand un producteur comme Zanuck virait le metteur en scène, il pouvait le remplacer à la table de montage par exemple (même s'il y faisait du mauvais travail). Aujourd'hui quand un producteur vire le metteur en scène, il ne peut pas terminer le film. Ils ne savent pas de quoi il s'agit, ils ne peuvent même pas parler à un acteur ! Il faut qu'ils passent par l'agent de l'acteur. Alors? Les banques, on ne leur parle pas, les acteurs, on ne leur parle pas ! Avec le metteur en scène, ils ne comprennent pas ! Il ne leur reste plus qu'à discuter avec leur secrétaire ! Si un metteur en scène ne se sent pas bien, s'il sent qu'il va ne rien pouvoir faire, qu'il va perdre sa journée, il n'osera jamais dire au producteur : « on ne tourne pas aujourd'hui, il ne va rien se passer ». Le seul que j'ai vu faire ça, c'est Godard. Mais en plus, il est presque toujours en forme ! Un metteur en scène a bien le droit d'avoir la grippe tout de même ! Mais il n'ose pas le dire au producteur et moi, avec Ferreri qui était avec moi, angoissé, jusqu'à cinq heures du matin, je passais pour un fou parce que je disais « Bon, ne tourne pas aujourd'hui, ce n'est pas la peine de gâcher de la pellicule ». Donc il n'y a pas de salut à chercher du côté d'un producteur parce que même s'il est bien (comme moi) il n'a pas les moyens ! Bon, alors pour la promotion... C'est sûr que le producteur peut être beaucoup plus commerçant... Un producteur peut créer un climat, gonfler une équipe, s'il s'entend bien avec elle. Mais il faut être modeste, savoir qu'on n'est que le deuxième ou le troisième (après la vedette) ou même le quatrième (après le distributeur).

Cahiers. *Et toi, tu préfères travailler avec des gens que tu aimes bien?*

Rassam. Pas toujours, parce qu'il y a quelque chose d'indécent quand on a un peu de fric à faire un choix de sympathie. Il y a des gens que tu n'aimes pas et qui existent. J'ai fait des trucs très divers mais je ne voulais pas trop choisir. J'ai fait comme Langlois pour ça. C'est très important parce que si tu commences à trop choisir, tu te fermes. Or plus tu es ouvert, mieux c'est. J'aime bien dire *mes* films, mais surtout pas *mon* film... Ce qui serait important, ce serait des producteurs de combat. Si tu te fais producteur pour gagner de l'argent, c'est complètement illusoire... Moi ce que j'aime, c'est des choses nouvelles; l'Art ne m'intéresse pas trop, mais la nouveauté m'excite. Et pas seulement la nouveauté technique. Quand je vois de nouvelles têtes d'acteurs, c'est pareil. Depardieu par exemple. A l'époque, quand on a démarré la production de *Maîtresse,* on disait qu'on faisait un film sans star et puis *Les Valseuses* est sorti et du coup, il est devenu une star ! Rien que de dire qu'un acteur ne doit pas obligatoirement avoir quarante ans pour être engagé, ce devrait être le travail des producteurs. C'est vrai que si tu veux lancer un nouvel acteur, c'est pas sur un film, il en faut trois ou quatre. Une star, il faut lui donner sa chance d'être star. Si on faisait une nomenclature des tâches du producteur, on finirait pas trouver cinq ou six postes, mais jamais ceux qu'on croit. Promouvoir un film, on ne sait jamais si ça va marcher mais promouvoir un acteur, si tu ne te trompes pas trop, sur trois ou quatre coups, ça doit réussir !

Cahiers. *A condition d'avoir de l'argent...*

Rassam. Les grandes maisons, elles, ont de l'argent. C'est par paresse qu'elles ne font plus de contrats de sept ans. C'était mauvais pour les metteurs en scène, mais ça n'a jamais été mauvais pour les maisons. Si tu es un éditeur, tu ne lâches pas un auteur parce qu'un livre n'a pas marché. C'est comme un cheval : il n'a pas gagné une course, il n'a pas gagné l'autre, mais tu sais qu'il est bon, tu ne lâches pas quelqu'un qui est bon parce qu'il a un accident. Même du point de vue financier c'est idiot parce que les producteurs qui ont fait des succès, ils sont tous à lire des scénarios et à chercher. Moi, je ne cherche pas. Si tu connais Coppola, tu t'accroches à Coppola, si tu connais Polanski, tu t'accroches à Polanski. Une fois que tu as découvert un type, c'est facile. Quand je vois qu'un type comme Forman a traîné pendant des années en Amérique parce qu'il avait fait un échec ! C'est idiot; celui qui prend tous les films de Forman est sûr de gagner. Tu prends Truffaut depuis le début, tu es sûr de gagner. Je parle du côté financier. Or tout ce que font les producteurs, c'est de chercher le *bon sujet.* Or, le bon sujet qu'est-ce que ça veut dire si le réalisateur n'a pas envie de le faire? Moi je trouve qu'on devrait toujours rester avec le même metteur en scène et puis se séparer si on ne s'entend plus. Dans l'édition, l'éditeur ne dit pas à un auteur : « je vous prends celui-là, mais je ne vous prends pas celui-ci », il prend tout et quand il y a changement d'éditeur, c'est que c'est l'écrivain qui est parti. Alors pourquoi se fatiguer à chercher le coup qui n'existe pas?

Cahiers. *Chabrol, par exemple, c'est quelqu'un qui n'arrête pas de tourner.*

Rassam. ... Observe que Chabrol, Lelouch, même Jean-Luc, leurs films ne perdent pas. Ils gagnent, pas tout de suite, mais comme ils sont en général bon marché... Même Garrel, il n'y a personne pour filer dix briques à ce type là d'une manière suivie. Même Garrel, il ne perd pas. Ses films coûtent cinq, sept millions anciens...

Barbet Schroeder. *Le prix d'une voiture...*

Rassam. La paresse consiste à dire que le producteur n'a qu'à discuter avec les exploitants, qu'il n'a rien à inventer. Ce n'est pas vrai. Le producteur cherche toujours quoi faire mais il y a des tas de choses à faire ! Par exemple les films d'actualité à la télé. Comment ça se passe à la télé? On voit un journaliste assis en face d'un autre journaliste, chacun avec son micro. C'est chiant. D'autant que le journaliste travaille en général pour un journal et qu'il pense surtout à son article. Le film d'actualités réussi pour lui, c'est si un chef d'État lui dit : je vais renvoyer mon 1er ministre. Bon, là il a un scoop. A la télé, ils ne s'occupent que du son. L'opérateur ne doit surtout pas déranger le chef d'État, et c'est tout. C'est comme les films sportifs. Tu as vu comment sont filmés les matchs de

foot? On ne voit jamais les vestiaires et ça fait vingt ans qu'on filme le foot ! Et aux courses? Il y a des choses pendant la course qui sont aussi intéressantes que l'arrivée : on ne les voit jamais : les caméras sont devant le poteau d'arrivée. En général la course est réglée : le type arrive tout seul. A Vincennes, ils ont compris qu'on pouvait peut-être mettre un travelling. Jamais la moindre interview d'un jockey. Et pour la boxe, t'as vu où sont les micros? Il y a de l'ambiance et puis tout d'un coup, le type se décale : il ne parle plus ou alors il parle tout le temps ! Tout ça, c'est des domaines vierges pour un producteur, un metteur en scène ne peut pas toucher à autant de trucs qu'un producteur. Jean-Luc voulait filmer des matchs de foot. Tu sais, la plupart des trucs, c'est lui qui les a dits. Moi, je répète. Je passe mon temps à copier, mais pas n'importe qui ! Je parle du sport pour ne pas faire le prétentieux en parlant de l'université, des scientifiques etc. Mais revenons-en aux actualités. C'est un truc qui existe depuis longtemps. Or, la télé, c'est invraisemblable comment ils filment. Ça ne les intéresse pas. Et ce n'est pas innocent. Il faut rien voir. Leurs nouvelles, tu as vu comment c'est fait? Ça dure quinze secondes, tu n'as pas le temps de comprendre si le type est bien ou s'il vient de tuer sa femme. C'est fait exprès. C'est comme l'éclairage : quoi qu'il se passe : lumière ! Tout en pleine lumière ! Tout est comme *Au théâtre, ce soir.* D'ailleurs, tu as vu comment ça commence, *Au théâtre, ce soir?* Du noir et puis crac... Lumière ! Tu sais, le cinéma, c'est souvent des petits trucs. Tu sais pourquoi c'est pas Édison qui a inventé le cinéma? Et pourquoi c'est Lumière... Vous savez ça, vous?

Cahiers. *Non.*

Rassam. Vous ne savez rien. On voit ça au Musée du cinéma. Truffaut disait que c'était une folie, il ferait mieux d'y aller. Edison avait inventé un truc qui était en couleurs, sonore et tout, mais qui était grand comme un écran de télé. Après il a passé le reste de sa vie à interdire les Lumière en Amérique parce qu'il était jaloux de leur succès. Edison s'intéressait à la duplication, il ne pensait qu'à remontrer et non à montrer. Il ne pensait pas faire plusieurs prises de vue (pour *L'Arrivée du train en gare de La Ciotat,* Lumière avait fait six prises). C'est important cette notion. Ça revient à dire qu'à la télé, ils ne font que du Edison. Ils ne veulent pas que ça intéresse les gens. Et les actualités, c'est ce qu'aurait voulu faire Jean-Luc, avec l'éclairage etc. Pas pour faire de l'art mais simplement pour ne pas noyer la réalité comme ils le font à la télévision. Par rapport à la télé, il est un peu ce que Lumière était à Edison. Il n'est pas aussi fort techniquement et il n'a pas autant de succès que Lumière mais il en aura un jour. Il n'invente pas, tellement il se décale par rapport à la réalité. Et puis il se sert de trucs tellement simples ! Comme je lui disais que je ne comprenais rien à ses histoires de capitalisme etc, il revient trois jours après avec un livre de Marx, il avait barré « Capital », « capitalisme » et il avait remplacé par « Rassam », « rassamisme » et il m'a dit : « tu comprends comme ça maintenant?... »

Bon, comment faire pour faire un premier film? Là tout est bon,même le Centre, même la Gaumont...

Cahiers. *Toscan du Plantier?*

Rassam. Toscan, il ne compte pas, c'est Seydoux qui compte. Il y a deux choses qui comptent dans ce genre de pouvoir : la bureaucratie et l'argent. Mais le plus fort maintenant, c'est sûrement la bureaucratie. Ils décident à l'avance du succès ! C'est comme ça qu'ils ont sorti *La Grande bouffe* au mois de mai-juin au Mercury parce qu'ils avaient décidé que ça ne marcherait pas. Ils sont complètement inaptes... Ils ont raison mais comme c'est eux qui font la vérité et qu'ils ont pris vingt ans d'avance sur la tête du public, ils ont rendu tout le monde crétin. Le capitalisme dans le cinéma, ce n'est pas clair. Ils ne sont pas là pour gagner mais pour que ça ne marche pas. Le capitalisme ce n'est pas seulement gagner de l'argent, c'est produire un système de dettes, de non-faire...

Cahiers. *Tu n'as pas lu Zinoviev* (Les Hauteurs béantes)? *Ça parle de ça : apprendre à ne pas produire...*

Rassam. Il était bien avec Staline, celui-là?

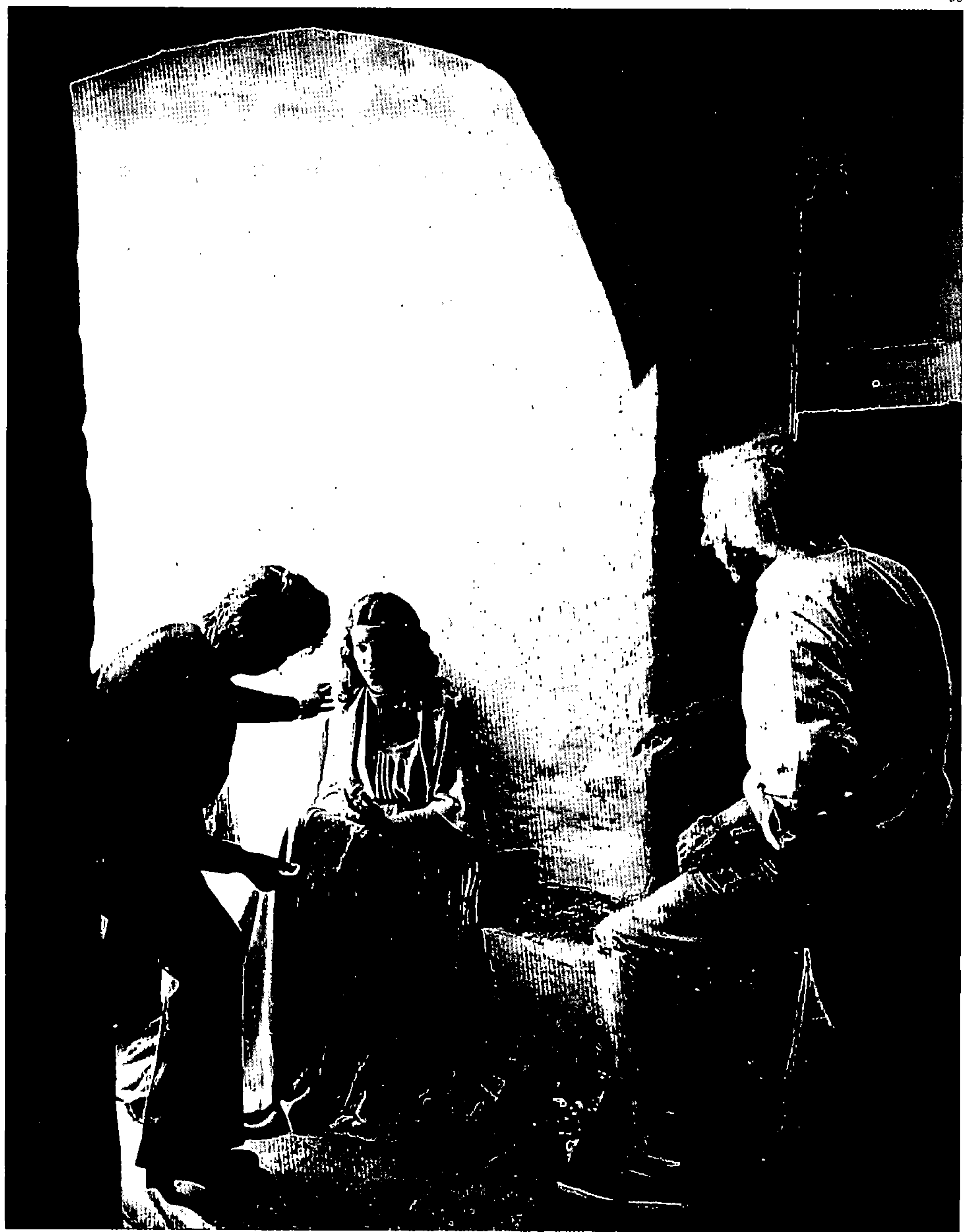
Cahiers. *Non non ! C'est un autre !*

Rassam. A l'école, on n'apprend que ça ! Après vingt ans d'école, on ne peut plus écrire une lettre d'amour ! L'école ce n'est pas fait pour apprendre, c'est fait pour apprendre certaines choses et désapprendre à se servir de ses mains. Comme disait Louison dans le film de Jean-Luc : « Je suis paysan et je ne pourrais même pas me nourrir ! » C'est pareil dans le cinéma. C'est pour ça que moi je préfère l'échoppe, le petit commerce. Tu peux être très riche, mais il ne faut pas être gros. Quand tu commences à avoir des bureaux, à avoir trente personnes, c'est comme au Centre. Moi, je prétends que l'argent, l'argent dépensé, c'est un truc anti-capitaliste. En ce moment, la bureaucratie passe bien plus de temps et d'énergie à dire : « ne faites pas ça » qu'à dire « faites ». C'est pour ça qu'Hitler était bien plus mignon que Schmidt. Parce que lui, il disait : « Faites ça ». Tandis qu'aujourd'hui il y a bien plus d'interdictions qu'au temps d'Hitler en Allemagne. On a le droit de rien faire et si tu veux faire quelque chose il faut que tu demandes le droit.

Cahiers. *C'était une idée de Pasolini que tout ce qui n'était pas expressement dit comme étant permis était interdit. C'est-à-dire tout ce qui n'est pas nommement permis est en fait interdit.*

Rassam. Au départ, à la Gaumont, on voulait me virer et les syndicats CGT soutenaient l'ancienne direction contre moi parce que je disais qu'il ne fallait pas d'ouvreuses. Je n'avais pas dit qu'il fallait les renvoyer, j'avais dit qu'elles fassent autre chose, qu'elles vendent des sandwiches, n'importe quoi. Qu'est-ce que c'est que ces histoires d'ouvreuses qui te fichent la lampe dans l'œil et qui te réclament deux francs. Si tu ne donnes rien, tu as l'air d'un malpropre, et alors tu es obligé de te fouiller. Ça a été un scandale... et on ne gagne pas contre eux.

Le domaine où s'exercent les pressions les plus fortes, je l'ai déjà dit, c'est le cinéma. Si tu es producteur de cinéma, tu vas encaisser tous les coups parce que tu es là pour être de l'autre côté. Même sur des trucs de publicité. Par exemple le dessin de Reiser pour *La grande bouffe,* ça s'est terminé chez le directeur du cabinet. Il ne voulait pas voir de culs. Les trois quarts des dessins ont été interdits et toi, le producteur qui est allé promouvoir ça, on met une petite croix rouge devant ton nom. Pour pas que tu recommences. A la Gaumont, moi j'aurais vendu mes 40 % à Dassault, je serais le super-patron maintenant. Mais je m'autorise à dire : n'allez pas au Centre. Au fait,



Lancelot du lac de Robert Bresson. *Production :* J.-P. Rassam

tu sais comment ça s'est terminé, la pub de Reiser. On a mis des coussins, comme ça on voyait le début du cul mais pas tout ! Ils te repèrent pour un détail. C'est dur. C'est dur aussi pour le metteur en scène, mais lui il a l'excuse de l'art, mais toi, le producteur? On dit : mais qu'est-ce que c'est que celui là, il n'a pas de nom; qu'est ce qu'il apporte? Pourquoi il prend de l'argent? Mais si tu es bien avec eux, ils ne te demandent jamais rien, ils te donnent la plus grosse part.

Toscan passe beaucoup plus de temps à dire non à des gens que oui. En fait, il ne fait rien. Ce n'est pas de sa faute d'ailleurs, sa position est de ne rien faire. S'il fait quelque chose, il va avoir des problèmes... Oui, il peut toujours aimer un acteur ou une actrice. Au delà, il faut le calmer... Moi qui ai quand même fait un petit voyage sur les sommets, j'ai vu que ce qui compte là haut, ce n'est pas toi, c'est ta position, ta place dans l'organigramme. Ceux qui ont l'argent, les moyens de production, ils sont victimes eux-mêmes de leurs mille employés. Moi, quand j'ai fait faillite, je ne pouvais pas fermer les bureaux, il fallait que je reste. Ce que je veux dire c'est qu'il y a une notion de *pouvoir* autour du producteur, alors qu'en fait il n'en a pas beaucoup, de pouvoir, surtout s'il s'amuse avec le pouvoir. Si je m'installe dans Gaumont, j'ai presque tout le pouvoir, mais je ne vais faire que du Gaumont.

Bon, quand tu as compris cela, c'est pas tout, il faut agir. Tu commences dans la rue : l'échoppe, la boutique. S'il y a une notion de pouvoir dans la production, elle est là. Et là, ça correspond à ce que j'ai envie de faire, à ce que veulent les metteurs en scène... Pour conclure, il faut dire qu'il n'y a pas un problème de liberté artistique mais un problème de liberté industrielle. Par exemple, la Cinémathèque : Henri voulait que les gens se souviennent des films. Dès qu'on s'est aperçu que le cinéma avait un tel pouvoir, hop, on a supprimé le nitrate, on a commencé par là. Au bout de quinze ans, c'est foutu. Ces chiens ne font pas de nitrate. La copie dure plus longtemps que le négatif, parce qu'il paraît que ça explose. Lui, Henri, il n'en a jamais vu exploser. C'est vrai que dans certaines conditions, sécheresse ou je ne sais quoi, ça peut s'auto-consumer, prendre feu, mais les projecteurs dans les salles, ils prennent feu aussi. Quand on fait des night-clubs en plastique qui tuent 200 personnes, on ne parle pas des dangers du plastique, mais ça, les films au nitrate, c'est tellement dangereux, tellement terrifiant ! La pollution ne tue pas, la route ça ne tue pas, les usines de Marcoule en plein air, rien... Mais les films-flammes, attention ! Finalement qu'est-ce qu'ils veulent? Supprimer et Dior et le blue jean et que tout le monde ait un uniforme. C'est ça l'Eastmancolor et ça c'est important à dire. Il vaut mieux être libre dans de la terre glaise que prisonnier dans du marbre. Pourquoi, « producteur », ça n'existe plus? Parce que tu n'a pas le droit de faire ce que tu veux. En ce moment, il y a cette idée qu'on veut tout changer mais qu'il faut que ça se fasse tout seul, qu'il faut faire payer les riches etc. Mais ce n'est pas ça du tout ! Il faut que les riches arrêtent d'être riches. Si tu veux changer, cela veut dire qu'il faut abandonner certains trucs, changer des habitudes et si je rentre dans le système, je ne ferai plus rien, car là, plus tu babilles, plus tu dis n'importe quoi, plus tu es leur pote ! Si t'es intelligent, fais semblant de ne pas l'être trop. C'est comme ça : le cinéma et la télé ne doivent pas trop marcher, sinon ça peut faire tout pêter. Le plus grand producteur, ça reste Jean-Luc. Il est allé à RTL. Il était invité dans une émission qui devait s'appeler quelque chose comme « Le Journal inattendu » et il leur a dit que le langage, ça ne voulait rien dire employé par eux. « Mais on leur dit tout ! ». « Vous leur dites quoi ? Il y a deux millions de morts à tel endroit, le cancer a encore frappé... de toutes façons, les gens ne comprennent rien ». « Mais comment ils ne comprennent pas? » « Essayez par exemple : le cancer ce sera un coup de trompette, chaque mort au Vietnam, ce sera un coup de sifflet et chaque mort à cause de la drogue un coup de tonnerre et chaque mort sur la route un coup de clairon. Comme ça, ça ferait un concert ininterrompu. » Alors, là, une cacophonie ! Le standard a sauté ! C'est comme à la télé, l'émission qu'on devait faire avec lui et Daisy de Galard, sa première émission, ça devait être un quart d'heure de noir, comme ça il pourrait dire : « voilà, vous n'avez rien vu, comme d'habitude » ! Ça, c'est de la production.

Cahiers. *Et les Américains?*

Rassam. C'est pire ! L'Amérique c'est le rêve des Français ou des Italiens mais c'est l'enfer. Quand tu vois des titans comme Coppola qui ne s'en sortent pas ! Lucas a 60 millions de dollars liquides et ne sait pas qu'en faire ! Il ne produit pas, il ne finance pas, il fait la suite de *Star wars* et *d'American Graffiti*.

Cahiers. *Qu'il ne réalise pas lui-même.*

Rassam. L'argent, il ne sait pas quoi en faire, il veut monter un centre expérimental de 20 millions de dollars. Par contre Coppola qui a fait un truc énorme, il n'a pas de *fin* à son film ! Je lui ai dit que puisqu'il avait 30 millions de dollars, il pouvait se permettre de n'avoir ni fin ni début ! L'argent c'est un très gros piège parce que ce n'est jamais le tien, l'argent ce n'est pas *inventé* par les gens, c'est ça le problème. Pourquoi Mao ne voulait-il pas faire de commerce? Ce n'est pas parce que le commerce ce n'est pas bien, c'est parce que ce n'était pas bien *pour lui.* Il y a un moment où il ne faut pas discuter avec les capitalistes, c'est-à-dire ne pas se servir de leurs concepts. Alors qu'est-ce que tu veux qu'il fasse Lucas avec ses 30 millions de dollars? Devenir fou? Il ne s'achète rien, il glandouille.

Cahiers. *Il le file aux copains? Il le donne aux amis pour faire leurs films?*

Rassam. Le donner aux copains ! Ça ne veut rien dire, c'est la charité. Tu ne vas pas changer leur problème, enfin si, pendant deux ans, tu fais du transfert. A la limite, même pour gagner de l'argent il ne faut pas en avoir, l'argent a complètement quitté la notion de troc maintenant, c'est devenu complètement abstrait. C'est très frustrant aujourd'hui pour un type d'être riche ! Ce n'est plus la possession, comment avant.

Cahiers. *Godard disait que c'est les moyens de production qui comptent. Et toi? Tu as envie de repartir?*

Rassam. Écoute, Marx n'était pas très intelligent, parce que contrôler les moyens de production ça passerait par supprimer les moyens de production. Or il n'y a pas ça dans Marx. L'arrêt du progrès, il n'y a jamais pensé. Pourtant le progrès en tant que tel c'est une idée très bidon... Bon regarde ce qui s'est passé pour les *Cahiers du cinéma,* l'histoire Filipacchi, si vous n'aviez pas choisi votre voie, qui n'intéressait personne, jamais il ne vous aurait laissé partir. Si c'était devenu populaire, vous auriez eu les pires ennuis du monde. Il n'y a plus de



Tout va bien de J.-L. Godard et J.-P. Goria. *Production :* Jean-Pierre Rassam

cinéastes qui vont en prison. Ce qu'ils pensent en fait, ils le gardent pour eux : c'est intérieur. S'ils le disaient on commencerait par les ruiner : plus de matériel... On dirait que ce n'est pas beau (c'est pour ça que je n'aime pas ces notions de grain, de qualité etc, parce que je sais combien on a tué de gens avec ces histoires là). Regarde, pour Godard : on a toujours dit : « c'est pas du cinéma ».

Ce qui est bien dans le cinéma c'est que c'est collectif, c'est obligé de l'être. C'est idiot de dire que le producteur s'occupe du script et du choix des acteurs, il a d'autres choses à faire, et pas uniquement d'aller chercher de l'argent... Regarde ce qui se passerait pour un metteur en scène qui ne tournerait pas pendant dix ans, il serait foutu. Ils trouvent que Coppola est fou parce qu'il monte son film depuis un an et demi, mais autrefois ça durait souvent un an, on retournait des scènes au bout de six mois. Ils ne savent même pas ça, on n'a plus le droit, maintenant il faut travailler huit semaines de suite, pas question de s'arrêter en route !

Quand quelqu'un dit qu'il aime les *beaux* films, tu peux être sûr qu'il pense à des vieux films, jamais à des trucs nouveaux. D'ailleurs, dans la vie quand quelque chose de nouveau apparaît on est toujours choqué- même toi. Alors au Centre quand ils voient des films nouveaux ils appellent ça : des torchons, des brouillons et au lieu de vaincre le premier mouvement de refus naturel qu'on éprouve devant la nouveauté ils ne savent que dire : « arrêtez ça, ça ne vaut rien ! » Tenez, je vais vous dire un truc rigolo : dès qu'un producteur devient riche il ne veut plus être producteur, parce que c'est un métier dégueulasse ! Silberman, là, il arrête un film : comme il ne peut pas en faire il peut toujours en arrêter un ! Nouvelle fonction du producteur : arrêteur de films ! C'est ça la crise !

On dit que c'est à cause du prix trop élevé des places que les gens ne vont plus au cinéma, mais ce n'est pas vrai. Qui c'est qui remplit les stades de foot? Que du populo et c'est bien plus cher. Dans l'édition, on vend des livres à quinze francs, à quarante francs etc. Pourquoi la place de cinéma est-elle taxée? On a mis dans la tête des gens qu'il ne fallait pas payer pour le cinéma. Au début, moi aussi j'étais pour le spectacle bon marché, mais c'est de la connerie; bon marché ça veut dire que ça ne vaut rien. C'est de la distraction; alors il ne faut pas payer ! Qu'est-ce que c'est que cette histoire? Quand les gens vont sur la côte d'Azur, manger leur caca, c'est limité les prix? Parasol à 10 F... Matelas à 20 F... Et la bouffe... 50 F minimum pour manger dans un bistrot.

Il n'y a rien de comparable entre les dépenses qu'on consentait pour les films avant-guerre et ce qu'on fait maintenant. Même les films de Pagnol et de Guitry qui tournaient vite et avaient la réputation de ne pas être chers, c'était autrement cher que ce qu'on fait maintenant.

Cahiers. *En fait ce qui coûte cher c'est les films moyens...*

Rassam. Ce n'est pas cher ! Cher par rapport à quoi? C'est qu'il n'y a pas d'argent. C'est comme le prix des places, en limitant le prix des places on n'autorise pas les gens à dépenser !

Cahiers. *Tu oublies de dire qu'il y a une limitation du financement aujourd'hui. Il y a cinq ans, tu avais une concurrence de cinq producteurs quand tu présentais un film, aujourd'hui il n'y en a qu'un qui délimite ce qu'il te donne. Et Gaumont c'est comme l'avance sur recettes.*

Rassam. Cette histoire de toujours faire pas cher c'est vraiment ce qu'il y a de pire. C'est le principe de la télé où tu vois les films pour rien. On revient à dire qu'un film ce n'est rien puisque c'est gratuit. Non, cette histoire de prix des places ! D'autant que la séance de cinéma c'est effectivement ce qu'il y a de moins cher !

Cahiers. *Il y a un exemple frappant c'est l'histoire du film de de Broca qui ne marchait pas :* Le Roi de cœur. *Ils l'ont mis dans une salle gratuite. Ils n'ont quand même pas pu la remplir !*

Rassam. Le type qui n'a pas envie de payer pour aller au cinéma il n'ira pas plus si c'est gratuit. Non, il devrait au contraire y avoir des places à différents prix.

Cahiers. *Oui on mettrait par exemple un film en première exclusivité à quarante francs, puis ça baisserait.*

Rassam. A Vélizy ou à Puteaux ça ne devrait pas être le même prix qu'aux Champs Élysées. Cette politique du prix unique n'a vraiment rien de commercial.

Cahiers. *Ce qui est dramatique c'est que les films ne font plus une deuxième carrière après la période d'exclusivité, ils disparaissent...*

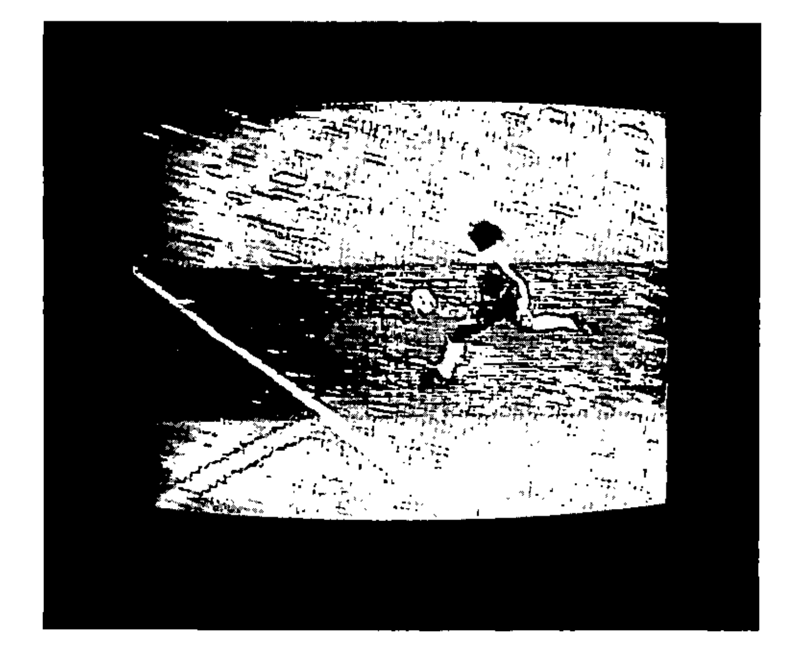
Rassam. La grande idée du pouvoir c'est que tu *n'as pas le droit* de dépenser pour le cinéma, pas plus que pour la télé.

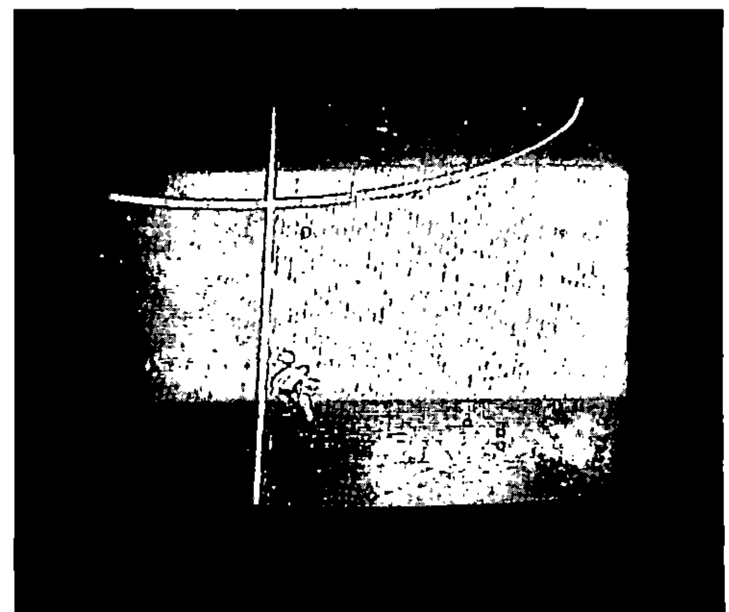
Propos recueillis au magnétophone et retranscrits par Jean-Claude Biette, Pascal Kané, Barbet Schrœder et Serge Toubiana

Tout va bien



En-Haut. photo (Uzan-Gamma) du match Bresil-Autriche. En bas : – photo (Le Péron) de la retransmission télévisée de la finale Argentine-Hollande. Il s'agit de deux mondes différents. La photo, prise à hauteur d'homme, *individualise*, donne à voir le détail de ce qui n'a lieu pour personne (sinon l'arbitre). Sur l'écran de télé, au contraire, qu'il y ait un ou plusieurs joueurs, il s'agit d'*atomisation*.





LE SPORT DANS LA TELEVISION

COUP D'ENVOI

L'idée de cette table-ronde est à la fois modeste et ambitieuse. Modeste parce qu'il ne s'agissait que de lancer quelques idées sur le football télévisé, sans prétendre à une fulgurante nouveauté. Nous avons donc 1) demandé à Jean Hatzfeld, journaliste sportif à *Libération*, de se joindre à nous, 2) re-regardé la finale (1) de la Coupe du Monde de football, 3) re-écrit certaines de nos interventions. Ceci pour la modestie. L'ambition, elle, était de sortir un peu du cercle vicieux dans lequel tout discours sur le phénomène sportif semble s'enliser : que c'est sublime ou abject, réconciliation universelle ou fascisme-déjà-parmi-nous, à prendre ou à laisser : en tous cas, que ça ne se décrit pas.

Et lorsqu'il s'agit du *spectacle* du sport, du sport de compétition hyper-médiatisé, télévisé, c'est pire. La critique (ou la glorification) du sport se double d'une critique (ou d'une glorification) de la télévision qui lui ressemble comme une sœur. Dans le petit dossier « Football et télévision », réuni par *Téléciné* (2), à côté de notations intéressantes, d'informations utiles, c'est la même vision catastrophique du sport et de la télévision (et a fortiori de leur conjonction). La télévision, grande entité paranoiaque, omnisciente et subtile, insufflerait à tout le monde en même temps les mêmes désirs, nous ferait désirer un même dressage des corps, ferait de nous - idée-type du sociologue, déjà utilisée pour le porno - des « sportifs par procuration » etc. Cette vision est utile si l'on veut unifier dans la même réprobation rageuse ennemis du sport et de la télévision (qui sont, faut-il le rappeler, des pratiques culturelles basses), mais s'il s'agit de réflechir, elle est courte et stérile.

Le sport télévisé a plusieurs publics. J'en vois au moins trois : inégaux, hétérogènes, voire incompatibles. Il y a ceux qui aiment le sport (et qui, souvent, le pratiquent), ceux qui aiment la télévision et ceux qui aiment le métalangage. Bref : les fous du jeu, les fous de l'image du jeu et les fous du contexte du jeu. Si un seul individu peut difficilement héberger cette triple folie (imagine-t-on sans un pincement de cœur un athlète téléphile et gauchiste?), il n'en demeure pas moins que nous sommes tous constitués, selon des dosages divers, de ces trois publics. L'hypothèse (risquée?) des participants à cette table-ronde, c'est qu'il doit être possible de critiquer le sport télévisé à partir de ce que chacun de ces trois points de vue comporte d'affirmatif (de pulsionnel) au lieu de jouer le pratiquant contre le supporter, le voyeur contre le sociologue etc. D'en tenir compte tour à tour et séparément.

Trois positions, trois places de télespectateurs - trois exigences? Prenons le football et demandons-nous : que voit l'amateur de « foot » à la « télé »? Et comment pourrait-il critiquer ce qu'il voit? Comment celui qui connait le jeu et ses règles, ses finesses, son histoire, pourrait-il être amené à dire : cela ne va pas? Le jour où les amateurs de football ne se satisferaient plus du babil de Thierry Roland, exigeraient que la télévision leur retransmette un match compréhensible (car il y a une *vérité* du match), le progrès serait cent fois plus réel que d'inclure l'appareil sportif dans la liste althussérienne des Appareils Idéologiques d'État !

Et pourquoi ne dirait-on pas aussi : en tant que spectacle audio-visuel, le football télévisé est nul, timide, sans invention, à peine mieux qu'un partie de flipper où on ne pourrait s'identifier qu'à la boule. Pourquoi les ressources de l'image électronique sont délibérément non-utilisées? Pourquoi ne pas demander à des cinéastes - des vrais - de prendre en charge la retransmission d'un match, montage et commentaire (on sait que Godard en rêve)? Pourquoi, de toutes les choses filmées, le sport est celle qui l'est avec un tel je m'enfoutisme, comme s'il était le garant de la normalité de la télévision?

Quant au sociologue révolté, s'il regarde un match, pourquoi ne serait-il pas en droit d'exiger que ce qu'il sait - et qu'il sait que les journalistes sportifs ne diront pas, bien qu'ils le sachent - soit dit. Tout ce qui, en amont et en aval, conditionne le jeu, son hors-champ économique et social, *sa façon d'être de part en part traversé par la politique?* (3). Tout ce qui va du prix de l'emplacement publicitaire de l'endroit d'où on tire les corners jusqu'aux différentes techniques (d'État ou non) d'encasernement et de dressage?

Trois manières d'être mécontent du sport télévisé. Trois manières qui ne se recoupent pas, qui vont même à l'encontre l'une de l'autre? Certes. Mais ce n'est vrai que si l'on reste dans une conception des media où *le* sport continuerait à jouer le rôle d'équivalent général de tous les spectacles, de modèle de tous les affrontements (y compris et surtout politiques), bref s'il s'agit *du* sport comme unificateur idéologique. Alors là, c'est vrai, il faut craindre le pire. Le seul moyen de ne pas jeter le bébé (le corps) avec l'eau du bain (le sport), c'est d'éparpiller, de décomposer, de démultiplier le spectacle sportif.

Serge Daney

1. Gagnée par l'Argentine sur la Hollande par trois buts à un, après prolongations.

2. Numéro 229, juin 1978.

3. Il y a gros à parier que personne n'a jamais cru, sauf sous forme de la dénégation, au caractère non-politique du sport. Soit superficiellement (il serait « récupéré » par la politique et servirait des propogandes tout en restant pur), soit profondément (il fournirait le modèle abstrait de ces propagandes en mettant en place un certain dressage corporel). Pourtant, que le sport soit « politique » est encore brandi comme une idée d'une audace et d'une nouveauté inouïe, alors que déjà, sur les ruines du vieux discours humaniste (à la Giraudoux), les politiques eux-mêmes tiennent un discours complètement cynique où l'événement sportif est assimilé à un événement politique et où la capacité de l'organiser légitime la torture comme mode de gouvernement. C'est ce cynisme assez récent, celui de Videla « vrai vainqueur » de ce Mundial et qui n'avait rien caché de ses intentions, qui oblige, plutôt qu'à découvrir que le sport n'est ni « innocent », ni « neutre », ni « inoffensif » (pures banalités), à penser la riposte sur le même plan, dans la même escalade des media (où le boycott peut s'avérer une arme efficace - ou non), escalade au cours de laquelle on aura fini par oublier jusqu'à la *réalité* du sport, devenu à son tour pour simulacre.

TABLE-RONDE

La télé standardise le jeu

Serge Daney. D'abord, qu'est-ce qui se perd dans le passage du match réel, vu au stade, au match télévisé, vu chez soi?

Jean Hatzfeld. Disons que lors de la retransmission d'un match de foot-ball, les caméras (il y en a en général à trois endroits du terrain) suivent constamment le ballon. Le champ filmé est celui où évolue le joueur « en possession » de la balle et les trois ou quatre joueurs qui la lui disputent. Cette obstination à ne s'intéresser qu'au port du ballon au détriment de tout le reste *manipule évidemment la vision du jeu* que peut avoir le téléspectateur. Déjà, elle favorise l'action individuelle par rapport à l'action collective : dribbles-tirs-contre pied apparaisent bien à l'écran, mais ce n'est pas le cas de toutes les combinaisons de passes possibles puisque les partenaires du porteur du ballon et leurs mouvements-démarrages sont absents de l'écran. Donc, la télé favorise la maîtrise du geste technique au détriment de la vision du jeu. En fait, elle impose la trajectoire de la balle comme la seule logique. Olgun passe la balle à Kempes; ils apparaissent l'un après l'autre à l'écran. Pourquoi n'a-t-il pas passé à Luque? On ne saura jamais.

Serge Le Péron. Donc il ne se passe rien avec le hors-champ. Parce que si c'était le cas, les opérateurs seraient contraints d'être autre chose que des « cadreurs », ils devraient se mouiller beaucoup plus, suivre la partie, comprendre les stratégies mises en œuvre, prévoir un peu où la balle va arriver... On a même l'impression que les ressources minimum que permet le parti-pris de ne jamais perdre la balle de vue ne sont pas utilisées. Si un joueur fait un long dégagement, on change aussitôt de caméra pour nous donner un point de vue plus large et dès que la balle est retombée, dès qu'elle a touché terre, on resserre sur elle. Par deux fois donc, le hors-champ a été escamoté.

Hatzfeld. C'est ainsi que la télé re rend incompréhensibles les différentes stratégies. Souvent, dans cette finale, au signal de Krol, toute l'équipe hollandaise remonte le terrain à toute allure pour mettre hors-jeu les attaquants argentins. Cette montée en ligne assez risquee et très spectaculaire ne passe absolument pas l'écran, tout comme cette espèce de « ceinture-pressing » que les hollandais créent au milieu du terrain en s'y déplaçant sans cesse, pour désorganiser les Argentins. D'ailleurs le jeu hollandais n'a pas de chance avec la télé. Quand un joueur prend la balle, il y a toujours deux équipiers qui l'accompagnent. Il y a ainsi des hollandais qui ne touchent jamais la balle mais qui permettent, par leur déploiement, d'occuper les joueurs adverses. Toute cette tactique, mise au point en 1974, ne passe pas la télé, n'est tout simplement pas filmée...

Daney. Est-ce qu'on ne peut pas dire alors que la manière de jouer au foot-ball subit en retour l'influence de la télévision. Il y aurait un « spectacle sportif » global composé du « vrai » match et du match télévisé, s'influençant réciproquement?

Hatzfeld. C'est sûr. Par exemple, il y a deux catégories d'avant-centres qui rivalisent. Dans l'équipe de France : Berdoll et Lacombe. Le premier, baroudeur, plus costaud que technicien, tente de percer les défenses balle au pied, jouant au besoin des épaules. Le second préfère les remises instantanées, les déplacements incessants pour démarquer ses partenaires et ouvrir des brèches. Le premier, bien filmé, facile à filmer, séduit le spectateur. Le second échoue complètement et toutes ses actions seront incomprises ou ignorées. La télé *standardise* donc un type de joueur.

Le Péron. Parce que les passes sont plus difficiles à filmer et qu'à la télé, en général, elles sont filmées comme des dégagements (où l'espace de départ et l'espace d'arrivée sont homogénéisés, noyés l'un dans l'autre).

Hatzfeld. C'est une question de rapidité, notion très importante dans le sport mais qui s'apprécie difficilement à la télé. Quelqu'un comme Beckenbauer était époustouflant à l'écran, car il ajustait des passes extrêmement précises et souvent trop lentes. La caméra saisissait bien la précision du joueur allemand, alliée à une élégance naturelle. Quant à la lenteur, on la portait au passif du partenaire qui recevait le ballon trop tard, alors qu'il était déjà marqué. Aux yeux des spectateurs, c'est lui qui gâchait cette « magnifique passe ». La télé capte mieux le jeu lent que le jeu rapide et Beckenbauer, très télégénique, ne serait jamais devenu une grande star du footabll sans la télévision.

Daney. C'est peut-être ça que la télévision privilégie dans le foot-ball : une zone imaginaire entre la balle et le pied, le jeu incessant avec un objet (sans cesse perdu et retrouvé) qui est l'objet de tous, et ceci au détriment absolu de tout le reste, c'est-à-dire de tout ce qui est stratégique, collectif, intelligible. C'est un peu ce qui se passe avec tous les jeux de balle, mais au tennis par exemple, il est possible-le champ étant plus exigu - de comprendre à la fois chaque moment de l'échange et la physionomie globale du jeu.

Le Péron. Au foot-ball, il n'en est rien. C'est pourquoi il est sans doute impossible pour quelqu'un qui ignorerait tout du football, d'y comprendre quoi que ce soit à partir de la télé.

Serge Toubiana. La caméra donne l'impression d'une boule électronique qui couvre tout, prend un bout du champ et exclut tout le reste, alors que le foot-ball, c'est des vagues qui vont et qui viennent.

Hatzfeld. C'est pareil pour la violence. Un soir, il y a eu deux rencontres qui se succédaient : Allemagne-Hollande et Argentine-Bresil, deux matchs de qualification et deux « derbys » joués à coûteaux tirés. Le footballeur sud-américain, spontanément, évite tout contact physique avec son adversaire. Aussi, lorsqu'il s'énerve, il se livre à toute une série d'irrégularités :

Petits coups de pieds dans le tibia, maillots agrippés, croche-pieds, autant de gestes très spctaculaires à l'écran, qui donnent un sentiment de grande violence, sans rapport avec la réalité. Au contraire, le footballeur germanique raffole de bons et rudes contacts et n'hésite pas devant ce genre d'épreuves de force qui ne sont pas très perceptibles à l'écran. Le téléspectateur, trompé par la perspective, ne peut mesurer la puissance de ces incessants coups d'épaules, plus dure et plus violente que les coups de pattes des latino-américains. De même que pendant cette finale, la tendance générale était de s'insurger contre les mesquineries et les simagrées des Argentins sans se rendre compte de la brutalité autrement plus pénible et dangereuse des joueurs hollandais.

Daney. Il y aurait donc aussi une violence télégénique et une autre qui le serait beaucoup moins. Et en même temps, la vraie télégénie, celle qui fait oublier le reste, c'est le but. Je suis frappé par le fait que si le but est bien, quand on suit le jeu, à la fois un moment fort et un moment de vérité, plus cela va et plus, à la télé, on fétichise le but *en lui-même*. C'est la seule phase de jeu qui bénéficie systématiquement du « replay ». Imagine-t-on ce que ça changerait dans la perception du foot-ball à la télé si certaines belles phases de jeu en milieu de terrain, impliquant des gens qui n'ont pas la balle, étaient filmées en « replay », au ralenti? Or, aux informations, un match se résume très exactement au spectacle des buts marqués et devient rigoureusement incompréhensible.

Hatzfeld. Marquer un but est l'aboutissement suprême du football, le seul geste qui supporte la médiocrité (une balle perdue poussée dans les filets déchaîne quasiment autant d'enthousiasme qu'un très beau tir). Les conceptions modernes du foot raréfient depuis une quinzaine d'années le nombre de buts marqués à chaque rencontre, les meilleurs joueurs ne sont plus les attaquants, comme autrefois, mais plutôt les milieux de terrain, et même les arrières. Et pourtant, avec ces multiples replays, ralentis, changements d'angles, gros plans sur le joueur, la télé contribue à continuer à faire du buteur le seul héros du match, le seul dont on se souviendra, puisqu'on l'aura vu et revu.

Toubiana. Il y a autre chose. Au moment du but, on a l'impression que toute l'équipe vit ça collectivement.

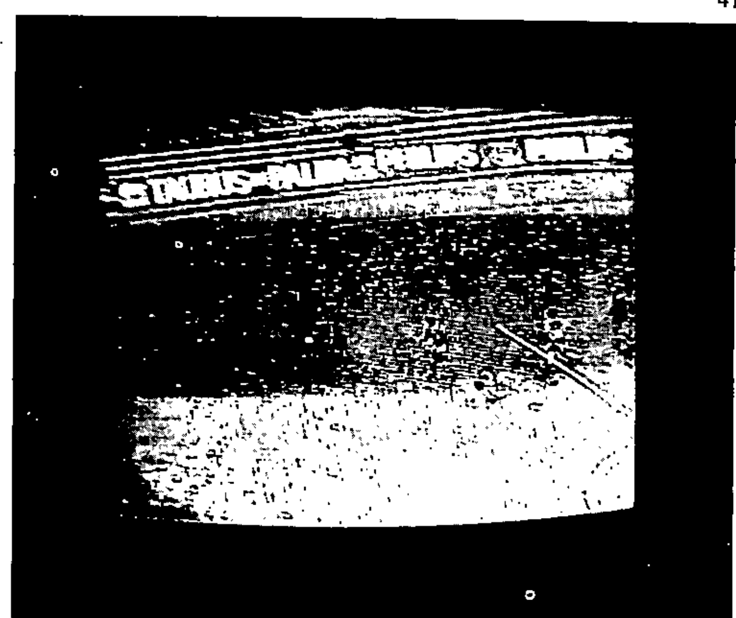
Daney. La façon dont les joueurs se congratulent après le but, dont ils font une sorte de pyramide de corps *sans se toucher*, c'est un moment où on peut lire, à l'état pur, furtivement, la sublimation du sexuel dans le jeu sportif.

Hatzfeld. C'est encore plus complexe que ça. Celui qui vient de marquer le but s'envole vers les spectateurs et ce sont les autres qui le rejoignent, qui l'interceptent, se jettent sur lui et l'obligent à collectiviser ce vedettariat de quelques secondes.

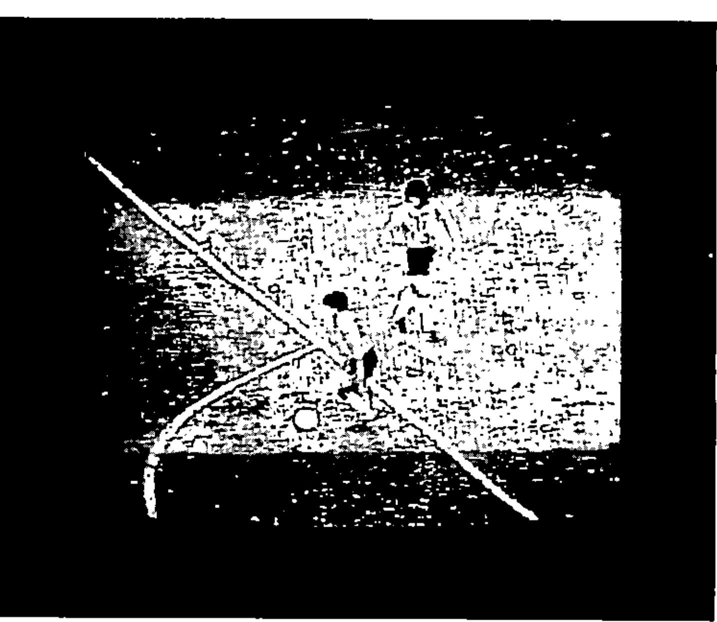
On ne nous dit pas tout

Daney. Jusqu'ici, nous avons parlé de l'image. Pour le son, c'est bien pire, non seulement il s'agit d'un son trafiqué, atrophié mais tout ce qui n'est pas commentaire est réduit au rôle de fond sonore. Et le commentaire, omniprésent, ne permet pas plus que l'image de comprendre quoi que ce soit...

Hatzfeld. L'essentiel du commentaire télévisé est une redondance de l'image. Non seulement, le commentateur se contente

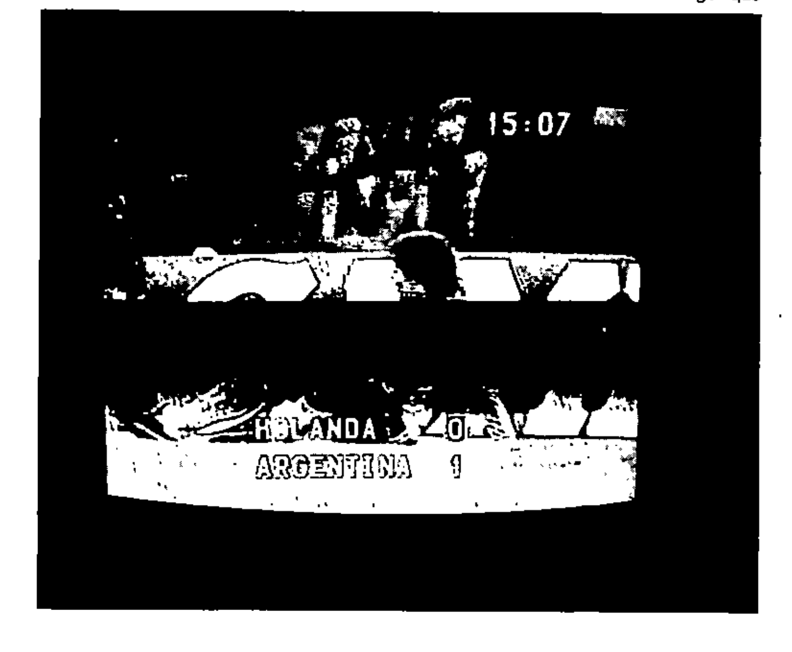


Bêtise de la caméra qui suit le ballon au lieu de suivre le jeu-rendant celui-ci erratique



Mystère de la passe

Violence télégénique



de décrire ce qu'il voit mais il lui arrive de ne décrire que ce que nous, derrière notre poste, voyons. Sans parler des cas où il commente lui-même le match à partir de la même image que celle que nous voyons (ce qui était le cas par exemple des retransmissions du stade de Mendoza). Lui aussi, comme les joueurs, modèle son travail sur ce que nous voyons, sur notre vision de spectateur ! Jamais il ne commente le hors-champ. Et même en tenant compte de l'interdiction faite aux journalistes sportifs de parler d'autre chose que de ce que tout le monde voit, les commentateurs de foot-ball n'apportent même pas ce minimum de compétence technique (Chapatte pour le cyclisme) ou même de point de vue personnel (Albaladejo pour le rugby).

Daney. C'est au point que dès qu'ils sortent, même un tout petit peu de leurs rails, ils créent un effet énorme, disproportionné. Je me souviens d'avoir beaucoup ri pendant un match dont on attendait beaucoup et qui était décevant, le commentateur laisse soudain échapper une petite pharase : « Il n'y a pas de quoi écrire à ses parents ! ». Le côté trivial, enfantin de cette petite phrase, qui faisait quand même saillie sur le reste, ouvrait soudain pour moi des horizons nouveaux : et si on libérait le commentateur, si on donnait des matchs à commenter à des gens *doués pour ça*, doués pour la parole, pour le comique, pour l'ironie, un Bedos, un Yanne ou un Biraud (des vrais hommes de radio)? Cela pourrait être passionnant ou au moins très drôle, tandis que Thierry Roland, avec comme seul souci de ne pas avoir l'air surpris par ce qui se passe et de ne pas laisser échapper des cris trop chauvins, c'est la misère...

Hatzfeld. Il y a aussi que les commentateurs de foot-ball sont nuls, particulièrement nuls. Ils sont à la traîne de la presse écrite et ils font d'énormes bévues. Il arrive qu'un joueur ne fasse pas la grande partie que la presse attendait de lui et que le commentateur continue à l'encenser ridiculement. Les commentateurs sont là pour unifier deux télespectateurs complètement différents : l'amateur de foot qui n'a pas pu faire le voyage d'Argentine et l'amateur-dilettante, ironique et ignorant qui regarde le match un peu par hasard. Et l'unification se fait avec un charabia moyen, qui meuble le silence. Lors de la retransmission du Mundial sur l'écran géant du Palais des Sports, les organisateurs avaient intégralement sonorisé les matchs : rebonds de la balle, applaudissement du public, appels des joueurs etc. Et cela donnait une dimension nouvelle, complètement inouïe, à la rencontre.

Toubiana. Le commentaire ne s'arrête jamais. Il fonctionne comme à la radio, alors qu'on n'est pas à la radio. Le commentaire est là pour nous prouver qu'on voit bien quelque chose, pour qu'on « en croie nos yeux » et aussi pour parler à notre place. En fait, le foot-ball, c'est du cinéma muet, tu vois Kempés la bouche ouverte en train de crier et tu n'entends rien...

Daney. Oui mais quand on enlève complètement le son, on voit ce que ce commentaire doit exorciser : le grand interdit de la télé, encore plus interdit dans le sport qu'ailleurs : le silence. Il faut qu'il n'y ait pas le son réel du jeu et il ne faut pas non plus qu'il y ait silence (sinon, ça perd toute gravité, ça devient effectivement une gesticulation tout à fait arbitraire !) C'est ça le rôle du « commentaire ». Et ce n'est pas seulement vrai du foot. Olivier Merlin, dans *Le Monde*, reproche à Vilas de ahaner à chaque fois qu'il renvoie la balle contre Borg. Ce bruit humain, trop humain, cette preuve d'un effort physique, ruinait tout d'un coup toute l'idéologie aristo du tennis dont Merlin est le chantre vieillot.

Hatzfeld. Ça, c'est dû à Borg, il massacre tellement ses adversaires qu'ils sont obligés de crier. Par là, Borg est en train de subvertir tous les codes du tennis !

Des inserts au hors-champ

Daney. Ceci dit, on a peut-être tendance à charger le commentateur de tous les pêchés du monde du fait qu'il ne dit pas, ni tout de ce qu'il voit, ni tout ce qu'il sait. Mais pour être juste, il faut dire aussi que la retransmission télévisée du sport nous permet de voir mieux que lui, mieux que l'arbitre, mieux que quiconque, certains moments du jeu. Au foot, où on reduit le montage au maximum (parce que ça impliquerait trop de risques), il y a les *inserts*.

Le Péron. On peut dire que tout ce qui n'est pas la trajectoire de la balle et du pied (et du but) relève de l'insert. Pendant le Mundial, il y a eu deux sortes d'inserts. D'une part, à intervalles réguliers, les entraîneurs des équipes, immobiles, le regard tendu, portant sur eux tout le poids de la fiction, rappelant l'importance de l'enjeu. Ces plans venaient à des moments « faibles » de la partie, pour lui redonner un peu de pathétique.

(Jean-Louis Comolli téléphone : il ne pourra participer à notre table-ronde, mais il livre à la discussion cette idée : ces inserts sur le regard de l'entraîneur sont importants car c'est certainement à l'entraîneur que le dispositif télé nous demande de nous identifier de plus en plus).

Hatzfeld. Mais contrairement aux apparences, les entraîneurs participent activement au déroulement de la partie, ne cessant d'ordonner et de donner des consignes, de changer des joueurs, de discuter avec leurs adjoints. Menotti, l'entraîneur argentin, est devenu ainsi une véritable star.

Le Péron. L'autre sorte d'insert, ce sont ces plans rapprochés, filmés à hauteur d'homme où l'on voit furtivement des moments de repos, des arrêts de jeu, des empoignades, des joueurs blessés réellement ou, c'est le cas de le dire, « faisant le mort ». Tout ça est donné comme « passage à vide », « temps mort ». Il ne vient jamais à l'idée du réalisateur qu'un joueur qui n'est pas en possession de la balle puisse faire quelque chose qui intéresse l'ensemble du jeu et qui mérite un plan. (La préparation d'un coup-franc, la disposition d'un mur etc.) Non, il faut que les inserts meublent, même quand les relances fictionnelles sont ailleurs.

Daney. En même temps, ces inserts sont intéressants parce qu'ils mettent le téléspectateur dans une meilleure position que quiconque pour capter certains détails. Tout à coup, il y a de l'énigme, de la fiction *pour lui*. Quand la caméra cadre un joueur dont on ignore s'il est réellement blessé ou s'il va se relever en sautillant joyeusement dès qu'il pensera que plus personne ne le regarde, il se trame entre le joueur qui frime, l'arbitre et le téléspectateur un lien nouveau, dû à la télé, qui est complètement parasitaire, ludique, transversal, à la grande hystérie du match. L'ennuyeux, c'est que personne n'ose rien faire de ces inserts parce qu'ils se multipliaient, ils nous feraient oublier l'enjeu de la partie et nous transformeraient un peu en spectateurs pervers, grapillant des effets de troisième sens qu'un œil en trop, une caméra voyeuriste, lui procurerait.

Le Péron. Or, ce qui est important, dans le spectacle télévisé, c'est le temps qui passe, c'est le *compte à rebours*. Et là-dessus, le commentaire n'arrête pas de faire de la surenchère (au point qu'on ne sait plus très bien, si l'on n'est pas soi-même sportif, quel est le temps vécu par les joueurs). Tous ces rappels du

temps (temps écoulé, temps qui reste, à quelle minute tel but est marqué) sont comme des rappels à l'ordre. Tout ce qui pourrait faire perdre de vue ce temps doit être réduit au maximum. Il ne peut pas y avoir trop d'inserts. De même, il est curieux de voir à quel point on se sert peu des possibilités offertes par l'image électronique : pas d'incrustations, pas de divison de l'image, comme avaient fait les caméras canadiennes pour les Jeux Olympiques.

Daney. C'est peut-être dû au fait que, vu l'enjeu politique, il fallait couvrir le champ (le terrain) et surtout faire oublier le hors-champ. Là dessus, il faut dire que Videla a gagné. La question du hors-champ est très intéressante au foot-ball parce qu'elle est multiple. Il y a un hors-champ interne au terrain et au jeu qui est le *hors-jeu*. Il y a un *hors-bord* qui est que le jeu est circonscrit à une surface et ne peut en sortir. Il y a un *hors-champ* immédiat que la caméra peut filmer mais qui n'est pas dans le jeu, c'est le public (très peu filmé pendant ce Mundial, sauf sous formes de foules énivrées). Et il y a un *hors-champ social* qui commence avec la sortie du stade. Pour la première fois, la presse en avait beaucoup parlé, il ne s'agissait plus d'un hors-champ abstrait, mais de telle prison, deux rues plus loin, où l'on torturait. Le petit fossé rempli d'eau qui entourait le terrain était là pour le rappeler.

Hatzfeld. Ce Mundial se caractérisait par un hors-champ pathétique et révoltant (armée, totures, disparition). La presse de gauche avait laissé espérer des « bavures » ou des actions spectaculaires de l'extrême-gauche argentine. Le télespectateur a vaguement attendu quelque-chose mais rien n'est arrivé. Tous les journalistes ont peu exercer leur métier dans des conditions comparables à Munich ou à Montreal, aucun n'a ramené la moindre information sur la réalité argentine. Cette maîtrise du hors-champ politique, plus que la victoire de l'équipe nationale, est la vraie victoire de Videla.

(C'est la fin du match. L'Argentine a gagné)

Toubiana. Tiens, voilà Videla!

Fargier. Il ressemble un peu à Groucho Marx.

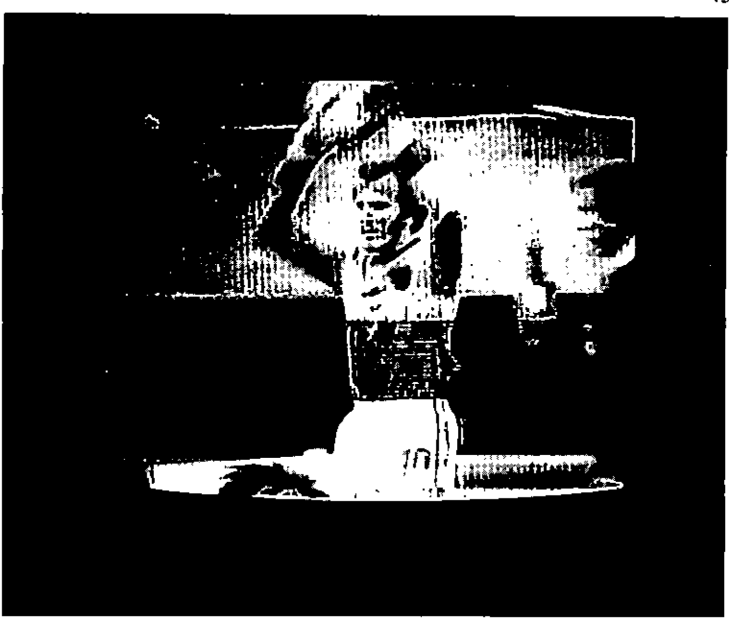
Toubiana. Moi, je le verrais bien joué par François Périer dans une fiction de gauche...

Hatzfeld. Ce n'est pas le même typage du fascisme que Pinochet. Il a soigné son image, son costume, son sourire.

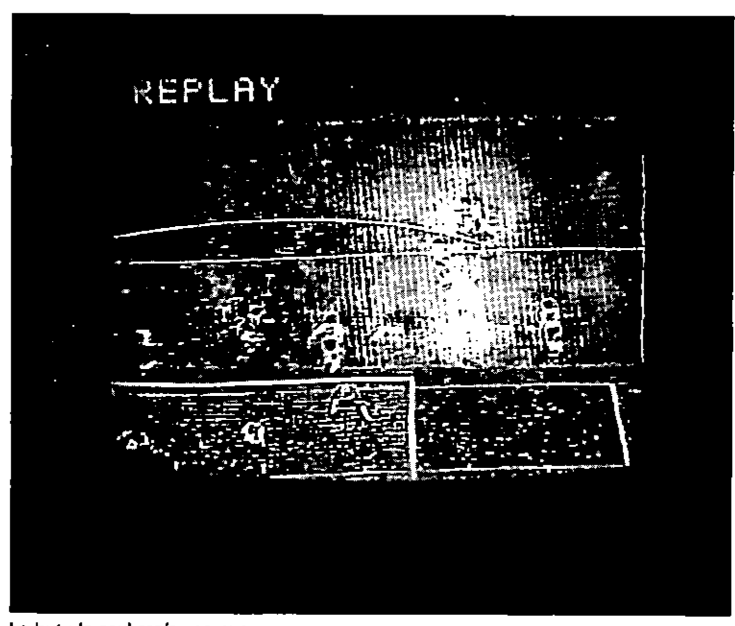
Daney (à brûle-pourpoint). Ce serait quoi la démocratie dans le foot ball?

Hatzfeld. Ce serait le jeu en liberté. Pelé était un grand footballeur démocrate. Ce serait aussi un jeu collectif, quoique pas un jeu collectiviste. Pour l'équipe du Brésil, ce collectivisme là, ça a produit la militarisation de l'entraînement, l'encasernement des joueurs etc. Non, les seuls démocrates de ce Mundial, ça a été les Tunisiens : liberté, enthousiasme, improvisation...

Thierry Roland (dans le poste, abject). *L'Argentine a très bien réussi sa coupe du monde... Monsieur Menotti a réussi à faire de onze garçons onze champions du monde, ce qui est quand même un très bel exploit... Quand on sait l'importance du foot-ball dans ce pays on peut mesurer la joie de tout un peuple... nulle part ailleurs comme dans ce pays, on aime le foot-ball, c'est vraiment le sport numéro un... mais avec un tel fanatisme, avec une telle joie, une joie simple...*



La remise - en-jeu : l'un des rares inserts permis



Le but : le seul *replay* permis

Videla, meilleur buteur



L'Empire de la passion

ENTRETIEN AVEC OSHIMA NAGISA

Cahiers. *Si on se réfère au dernier entretien avec Mr. Oshima paru dans les* Cahiers *et aux films qu'on a pu voir depuis, il semble qu'avec* L'Empire des sens *et à partir de là il y a quelque chose qui, sans être une véritable rupture, est nouveau par rapport à la tendance générale de ses autres films. Très brièvement : le passage d'un cinéma analytique, d'observation, clinique, a quelque chose de beaucoup plus ininterprétable, une énigme globale.*

Oshima Nagisa. Le critique japonais Tadao Sato a écrit dans un ouvrage récent que certains films d'Oshima sont très bavards et d'autres très silencieux. Si je réfléchis sur mes films de la fin des années 60, il me semble que j'étais très tenté de faire des films silencieux – du silence. Cela aurait été un des résultats de la façon analytique de filmer. Peut-être que je n'aurais plus aimé cette façon. Après, il y a eu trois années où je n'ai pas tourné de film, et maintenant il y a ces deux nouveaux films. Avec ces deux nouveaux films j'ai voulu projeter sans façon la vie des gens, la vie non pas des intellectuels qui vivent avec la conscience de leur vie mais plutôt la vie des gens du peuple qui mènent leur vie sans aucune conscience. Quant à la forme, ce sont des films très simples, romantiques. Autrement dit, mes deux nouveaux films ressemblent à certains de mes premiers comme *Conte cruel de la jeunesse.* Pour le style donc, il y a une tendance au retour. Quant à la différence : dans mes premiers films j'étais très tenté d'accuser, c'étaient des films d'accusation. Avec mes deux derniers films je ne veux pas accuser.

Cahiers. *Parce que vous pensez qu'il n'y a plus rien à dénoncer au Japon, ou qu'il faut renoncer à dénoncer, ou qu'il faut dénoncer d'une manière différente ou parce que finalement la dénonciation ne sert à rien ?*

Oshima. Bien sûr dans le Japon d'aujourd'hui il y a trop de choses à dénoncer, chaque jour le Japon se rapproche d'un état policier, d'un état fasciste. Donc ceux qui veulent dénoncer devraient dénoncer ce fait; mais ma position à moi c'est de renoncer à dénoncer. Je pense que le fait de dénoncer ne sert pas à grand-chose.

Cahiers. *Est-ce que cette position qui consiste à penser que la dénonciation ne sert à rien correspond à une position générale quant à l'art : après avoir cru que l'art avait une fonction sociale. Mr. Oshima pense-t-il qu'il ne sert à rien ou bien pense-t-il que ses effets dans le réel passent par d'autres voies, plus compliquées, plus souterraines, plus lentes que la dénonciation immédiate ?*

Oshima. A propos des effets réels on peut avoir des espoirs mais on n'est jamais sûr. Ce n'est pas seulement la question de l'art. Il s'agit de la vie en général. Je crois qu'il vaut mieux renoncer à avoir cet espoir quant aux effets réels.

Cahiers. *Mr. Oshima serait-il d'accord pour dire que dans l'idée de dénonciation il y a un « non » à quelque chose, et, dans ses deux derniers films, la recherche d'un « oui » qui ne serait pas un oui de résignation mais un oui affirmatif et violent, nietzschéen ?*

Oshima. La vie, pour moi, c'est une chose qu'on endure. Dans la vie il n'y a pas forcément que des « non ». Il y aurait des « oui » aussi. Dans ce sens, mes deux derniers films pourraient rappeler les idées nietzschéennes. En fait, il y a au Japon des philosophies qui expliquent la ressemblance entre les idées nietzchéennes et le « Grand Véhicule ». Mais il ne me semble pas que mes deux derniers films soient *tout à fait* des grands véhicules, sinon ils deviendraient complètement bouddhistes !

Cahiers. *Vous dites que dans la vie on endure. Quel rôle joue le thème de la souffrance dans vos films, comparé par exemple à ce qui se passe dans le cinéma de Kurosawa ou de Mizoguchi ? Est-ce que la souffrance contient de la vérité ou est-ce que, comme dans le bouddhisme, la souffrance n'est jamais que le résultat d'une erreur ?*

Oshima. Ce qu'on endure dans la vie, pour moi, ce sont tous les éléments de la souffrance. D'un côté, les souffrances provenant de la vie réelle, la pauvreté, etc. et en même temps les états d'une erreur. Au paradis c'est la vie réelle. Ce qu'on endure le plus c'est que la vie n'a pas de sens. Auparavant je pensais à peu près la même chose : endurer la vie. Quand j'étais jeune, j'avais les idées de Sartre et de Camus qui m'aidaient un peu, il y avait des éléments positifs, un certain espoir. Voilà où se situerait la différence.

Cahiers. *Cette position ou ces thèmes travaillent aussi ici, en Europe. Ce passage d'une dénonciation à un oui correspond en général, d'un point de vue théorique, à l'abandon de la position*

marxiste ou du moins de la position dialectique en tant que la dialectique est constituée du négatif. Est-ce que Mr. Oshima serait d'accord pour dire que ses premiers films étaient fondés sur une dialectique – marxiste ou non – et que ses derniers en seraient l'abandon et la recherche d'autre chose ?

Oshima. Si les films dialectiques sont basés sur ou étroitement liés à l'idée ou la croyance que la société humaine doit aller vers le progrès, alors ma position actuelle est très loin de ça.

Cahiers. *Mr. Oshima a toujours porté un grand intérêt au fait divers. Beaucoup de ses films sont fondés sur un fait divers. Qu'est-ce que la notion de fait divers emporte comme vérité ou comme intérêt selon lui ?*

Oshima. Je crois qu'on fait un film parce qu'on rencontre quelque chose. Par cette rencontre on reçoit une émotion, émotion qui existe dans l'objet et en soi. Alors la question c'est : qu'est-ce qu'on rencontre ? Il y aurait trois cas : les œuvres des autres, les faits divers et moi-même. Avec la rencontre avec soi-même on peut faire ses premiers films. C'était mon cas, c'est celui de beaucoup d'autres metteurs en scène. Après avoir fait ces premiers films il reste les œuvres qui ont déjà été travaillées par les autres et les faits divers. Dans mon cas je suis plus touché par la rencontre avec les faits divers qui me permettent de travailler librement avec mon imagination.

Cahiers. *Ce qui nous a frappés dans votre dernier film, ce n'est pas tellement la différence entre les sens et la passion comme les titres l'indiquent, mais la différence entre la pauvreté – une vie modeste – qui est celle de* L'Empire des sens *et la misère qui est celle de* L'Empire de la passion. *Est-ce quelque chose Mr. Oshima a délibérément voulu : raconter une histoire semblable mais se déroulant dans un lieu social complètement différent ?*

Oshima. Il serait dans la nature d'un metteur en scène de vouloir, après avoir fait *L'Empire des sens,* sortir de ce lieu clos, vers l'extérieur. Le résultat, ce fut la nature dans *L'Empire de la passion* – qui était aussi un lieu clos, très pauvre, celui des paysans. Avec la tentation de sortir d'un lieu clos j'ai rencontré le récit de Madame Nakamura Itoko et j'ai été très touché par la vie du couple affamé et par l'histoire du fantôme. Si les amants de *L'Empire des sens* - ils ne sont pas riches - ont voulu créer un espace autre que celui où ils vivaient – un l'espace de vie – cette fois, dans *L'Empire de la Passion,* les amants ne trouvent aucun autre espace. Ils veulent réaliser leur amour dans le même espace. Les amants de *L'Empire des sens* sont les amants affamés de l'amour, cette fois-ci ce sont les amants affamés de l'amour et de la vie.

Cahiers. *Il y a aussi un rapport différent au temps et à l'espace dans les deux films. Dans le premier on a deux amants qui se constituent un espace clos mais qui à la limite disposent d'un temps ouvert et infini. Dans l'autre, on a un environnement infiniment plus vaste et ouvert (même s'il est d'une certaine façon aussi fermé) et au contraire un temps beaucoup plus compté, plus fermé. Il faut gagner trois jours, dit Seki.*

Oshima. Dans le nouveau film il y avait le souci que le spectateur se demande pourquoi les amants ne tentent pas de sortir de ce village, mais en fait ce sont des amants si pauvres qu'ils ne peuvent même pas *penser à sortir* du village.

Cahiers. *Marguerite Duras a écrit à propos de* L'Empire des Sens : « J'ai vu *L'Empire des sens.* On montre des gens qui font l'amour toute la journée pour arriver à la fin au meurtre, à la mise à mort. Mais ce qui m'a frappée c'est que la solitude de la passion, l'isolement complètement dramatique, tragique où vous plonge ce stade du désir, n'est pas montré. On vous montre des gens baiser toute la journée mais c'est pas seulement ça la passion. C'est aussi l'isolement mortel dans lequel cela vous met. Ça n'est pas montré. Les gens de cinéma ont dit que c'était un beau film. C'est vrai, c'est un beau film mais qui ne traite pas du sujet indiqué par le titre. Ils ont cru trouver la solution par l'image, il n'y a pas de parole. Il n'y a qu'une parole en direct qui commente le fait de l'accouplement des deux, mais il y a un manque dans ce film. La conséquence extérieure à l'exaspération du désir, comment tout est changé, dehors, tout à coup frappé de mort. Et c'est peut-être un manque de parole ».

Oshima. Je crois comprendre ce que dit Marguerite Duras. Comme cinéaste je prends plutôt une autre position. Si on pouvait faire un film sans aucun dialogue, sans la parole, ce serait mieux. Si j'écris des dialogues dans le découpage c'est plutôt pour m'encourager moi-même et pour encourager les acteurs. J'ose dire que s'il y a des paroles qui veulent donner du sens, ce n'est pas bien pour le film. En dehors du cinéma j'aime bien les paroles. Il y a d'ailleurs des films que j'ai faits qui contiennent beaucoup de paroles mais si je dois faire un choix je préfère les films sans paroles.

Cahiers. *C'est un peu paradoxal ! Dans* L'Empire des sens *il est frappant que les deux personnages parlent tout le temps et même quand ils font l'amour. Je trouvais que c'était justement la grande différence avec un film pornographique habituel, où les personnages ne parlent jamais.*

Oshima. Ce que je n'aime pas c'est la parole pour la parole. Donc j'espère que vous voudrez bien accepter la parole pour le sexe ! Je déteste voir les amants faire très sérieusement le sexe sans se parler !

Cahiers. *Un plan dans* L'Empire de la passion *m'a beaucoup frappé, qui pose explicitement cette relation équivoque entre le couple et l'extérieur – extérieur naturel / social. C'est celui où la femme est sur un chemin et rentre chez elle, elle rencontre le garçon et ils discutent. A un moment il la prend dans ses bras, elle dit : « Attention, on va nous voir » et lui dit : « Non, non, personne ne va nous voir ». La caméra est assez loin et ils sont au contraire dans un cadre absolument offert à toute vision et, pas seulement celle du spectateur.*

Oshima. J'ai voulu avec ce plan que le couple, les deux amants, soient seuls dans tout l'espace et en même temps entourés de tout ce qui peut être pour eux élément de trouble : les villageois, la pluie, la nature. C'est un espace où personne ne les voit et un espace d'où ils ne pouvaient plus sortir. C'est ce que j'ai voulu.

Cahiers. *Dans le film, le rapport des villageois au couple est très ambigü, on ne sait jamais très bien ce qu'ils savent ou ne savent pas, s'ils savent tout, rien, ou peu de chose. On ne sait pas non plus nettement quel est le sentiment qu'ils nourrissent à l'égard du couple, on se dit parfois que c'est de la haine, parfois au contraire de la compassion, quand ils leur apportent des cadeaux, de la nourriture.*

Oshima. C'est justement cette ambiguité que j'ai voulue.



L'Empire de la passion

Tous les villageois seraient au courant de l'amour entre Seki et Toyoji comme rumeur. Ils en entendent parler mais personne n'ose confirmer s'ils sont des amants coupables et si quelqu'un osait, ce serait la dame qui apporte les patates chaque soir pour essayer un petit peu de savoir. Mais pour la plupart ils n'osent pas avoir ce courage de voir tout, pour éviter de prendre la responsabilité par le fait de savoir. Il fallait que les villageois restent ambigüs à ce niveau. Ce serait le caractéristique des Japonais pour maintenir la paix, ne sachant pas tout et sachant un petit peu !

Cahiers. *C'est-à-dire une position du type : « Je ne veux rien en savoir » ?*

Oshima. C'est plutôt : « Je veux savoir, mais pas moi ! » Seulement il y a le policier qui est un villageois comme les autres mais par son métier il doit savoir, faire ses enquêtes. Lui est un peu différent des autres. Tous les villageois ne sont pas conscients qu'il s'agit d'un délit, en ce qui concerne l'amour des deux amants. Bien sûr pour le meurtre ils sont bien conscients qu'il s'agit d'un crime. Pour les autres éléments, que le couple reste dans la maison du pousse-pousse, ils ne sont pas tellement conscients. Seulement s'il y a des gens qui sont jaloux, ils seraient tentés de faire des dénonciations à la police.

Cahiers. *Quelqu'un a dit : « Ce qu'on leur reproche ce n'est pas d'avoir tué le mari, c'est de s'aimer ». Est-ce que c'est vrai ?*

Oshima. Il y aurait plusieurs niveaux en ce qui concerne l'attitude des villageois par rapport au couple. Le premier : les villageois s'intéressent et ils savent que Toyoji et Seki s'aiment, le mari de la femme n'est pas là, il est absent. Personne ne parle encore de meurtre, les villageois ne trouvent aucune raison pour accuser ou changer la situation où ils vivent. On laisse la situation en place. Après, on entend la rumeur du fantôme : il paraît que le mari aurait été tué, là il y a la maîtresse du village qui parle un peu de ça quand son fils est mort – suicide ou meurtre, on ne sait pas. L'attitude des villageois reste comme telle, rien ne change mais on s'intéresse à ce qui se passe. Ce serait seulement à la fin, quand le policier fait avouer le crime, que les villageois deviennent sûrs du meurtre et du rapport entre le meurtre et l'amour, l'amour inadmissible. Donc avant la fin de la séquence finale l'attitude des villageois doit rester comme telle ambigüe. Et à cette époque c'était l'attitude des villageois japonais. Et peut-être maintenant aussi ! Si le fantôme n'était pas apparu, les villageois auraient pu laisser tranquille l'amour entre Toyoji et Seki, s'intéressant toujours à ce qu'ils font et sans rien dénoncer.

Cahiers. *Il y a un autre élément de mystère dans le film, c'est le fantôme. La question qu'on se pose souvent est : est-ce que les gens savent que le fantôme est revenu ? Qu'est-ce que les gens savent du fantôme ? Beaucoup plus mystérieux encore : qu'est-ce que sait le fantôme ? Quel est le savoir du fantôme ? Revient-il en tant que tel, en tant que fantôme de savoir ? En*

tant que fantôme d'amour? En tant que fantôme de vengeance?

Oshima. C'est un fantôme qui ne peut pas mourir parce que sa vie a été interrompue au moment où elle devait continuer. Il ne peut pas mourir à cause de son amour pour sa femme, à cause de sa famille. En principe il est un fantôme d'amour. Il n'est jamais un fantôme de vengeance sauf peut-être pour la dernière apparition, quand il trouve les aiguilles. Là c'est la mort-vengeance; mais même là il reste un fantôme d'amour. Si c'était un fantôme de vengeance, comme on le voit dans le théâtre japonais influencé par la culture chinoise, par l'idée confucéenne, ce serait plus simple. Il est un fantôme qui existe dans les récits traditionnels du peuple au Japon. C'est un fantôme pour qui la vie a été interrompue.

Cahiers. *Mr. Oshima a l'air de tenir à la différence entre le fantôme de ce film et les autres fantômes dans les œuvres d'art au Japon. Quelle est-elle?*

Oshima. Si on donne un catalogue des fantômes japonais... En gros il y a d'un côté les fantômes qui hantent une place, un lieu. D'un autre côté les fantômes qui hantent les hommes. Le cas du fantôme de Gisaburo m'a intéressé : il doit être un fantôme qui hante le lieu, sa maison, mais du fait d'avoir été tué par sa femme il hante un petit peu l'homme, c'est-à-dire sa femme. Ce que j'ai trouvé de plus unique c'est qu'il n'est pas du tout un fantôme de remords, mais reste toujours un fantôme d'amour.

Cahiers. *Dans la tradition japonaise, les fantômes sont toujours maléfiques?*

Oshima. Oui, dans la tradition des fantômes popularisés. Mais j'ai trouvé dans le récit de Madame Nakamura Itoko un fantôme qui n'avait jamais été écrit mais seulement parlé, parlé, parlé, de tradition en tradition.

Cahiers. *Dans la scène où il ramène sa femme en pousse-pousse donc, rien ne permet de dire, quand il l'égare, que c'est une vengeance, il peut très bien à ce moment vouloir l'arracher à son amant et la reprendre?*

Oshima. Justement à propos de cette séquence, s'il s'agissait d'un fantôme de vengeance il aurait voulu tuer Seki, sa femme, pour l'arracher au monde où elle vit, mais sa volonté n'est pas aussi forte. C'est pour cela qu'il se contente de la frapper, de la surprendre, puisqu'il est plutôt un fantôme d'amour que de remords. Avec cette séquence, le fantôme du pousse-pousse aurait voulu amener sa femme au monde de l'au-delà; mais comme sa volonté n'est pas assez forte, il libère de nouveau sa femme qui va se réveiller le lendemain matin chez elle.

Cahiers. *Il y a aussi quelque chose d'apparemment non-logique, ce sont les rapports entre l'homme et la femme. On se trouve en face d'une passion qui part avec l'idée qu'il faut assassiner le mari et les rapports deviennent très changeants, espacés quand le mari est mort. On a l'impression qu'ils ne se voient presque plus ou beaucoup moins. Ensuite, par rapport à l'idée de la punition, les rôles changent, permutent. Il n'y a pas de linéarité, de logique simple dans leurs rapports.*

Oshima. Trois ans après, l'homme aurait été embêté par le fait de devoir se cacher. Pourtant la femme insiste pour continuer la vie de couple. L'homme, surtout au moment de l'incendie, est sur le point de l'abandonner ou de décider de vivre ensemble. Il la quitte et c'est là qu'il rencontre le fantôme. C'est à ce moment-là – qui est assez important pour moi – qu'il aurait été converti. Il va tuer le jeune maître et après il avoue à l'héroïne qu'il ne tient plus à rien. Il arrive à un niveau d'indifférence totale. Ce processus est assez important. Toyoji arrive à ce niveau par le meurtre du jeune patron qu'il commet volontairement. Ensuite la femme arrive au même niveau, après la séquence où elle reçoit les deux aiguilles sur les yeux, quand elle devient aveugle. Après ils n'ont plus peur de rien, plus peur pour leur amour.

Cahiers. *C'est un niveau d'indifférence absolue qui correspondrait avec le niveau suprême de l'amour?*

Oshima. Quand les policiers arrivent et trouvent les deux amants enlacés, cela peut déjà être une preuve. Ils les arrêtent mais pour avoir une preuve plus forte ils essayent de les faire avouer. L'aveu est la preuve la plus forte. Pour moi le drame des deux amants se termine au moment où les policiers les trouvent. Après j'ai volontairement changé de style pour raconter ce qui s'est passé : la colline, le puits et l'hiver dans le village.

J'ai voulu absolument que l'aveu soit une simple suite. Ce n'est pas le sommet de leur amour, si l'aveu devait être le sommet de leur amour ce serait tout simplement *Crime et Châtiment* de Dostoievski.

Cahiers. *Il est frappant, dans les deux films cette fois, que les rapports de forces entre les deux personnages principaux changent. Dans* L'Empire des sens *l'homme est d'abord dans une position de maîtrise puis tout bascule. Dans* L'Empire de la passion *on a également ce processus. Un personnage met l'autre au défi d'aller plus loin et les positions changent chaque fois.*

Oshima. Dans tous mes films je m'intéresse aux rapports des personnages. Dans *L'Empire des sens* c'était un rapport de domination entre l'homme et la femme mais cette fois-ci dans *L'Empire de la passion* ce serait le rapport entre l'homme et la femme qui veut penser plus que l'autre à l'autre.

Cahiers. *On a appris assez récemment que Mr. Oshima non seulement faisait des films mais avait écrit des livres sur le cinéma et avait également une émission de télévision. Est-ce qu'il pourrait nous en parler un peu? Est-ce qu'il considère que ça fait partie de son travail de cinéaste ou plus largement de son travail d'homme?*

Oshima. Mon travail principal c'est d'être cinéaste. Chacun de mes films est important. Je le fais avec toutes mes forces. D'autres metteurs en scène qui font des films font aussi des films télévisés ou des publicités. Moi quand il s'agit de films je ne veux pas les faire. Alors j'ai pas mal de temps à ma disposition. D'autre part, il me faut de l'argent et j'aime avoir des expériences autres que le cinéma. C'est comme ça que j'écris des essais, que je donne des conférences et des émissions de télévision.

Cahiers. *Est-ce chose courante au Japon?*

Oshima. Peut-être suis-je le seul avec Hani parmi les cinéastes japonais à qui on demande des conférences, des essais.

Cahiers. *Il y a neuf ans, on pouvait dire qu'il y avait une nouvelle, tendance dans le cinéma japonais, de jeunes cinéastes qui s'opposaient aux grandes compagnies, qui étaient tous très différents les uns des autres mais qui constituaient un courant.*



La « petite » Seki *(L'Empire de la passion)*

Qu'est devenu ce courant ? Est-ce que Mr. Oshima se considère comme faisant partie d'une tendance ou est-ce qu'il travaille maintenant seul ?

Oshima. Plutôt qu'un courant ou qu'une vague, ce qui existe c'est un grand mur, comme aux Etats-Unis existe le grand mur des films de super-production avec les super publicités. Ce qu'on voit au Japon c'est un mur problématique. Il y a des jeunes qui arrivent à faire des films, ces dernières années, plus du côté du cinéma personnel. Ceux qui avaient tourné des films en super 8 ou en 16 mm sont maintenant acceptés par les grandes compagnies. Ils ont une tendance plus ou moins commerciale. On se demande si ces jeunes arrivent à franchir ce mur, on est assez pessimiste. A mon avis chaque cinéaste n'a qu'à approfondir son monde cinématographique à sa façon.

Cahiers. *Comment sont accueillis au Japon les derniers films de Mr. Oshima ?*

Oshima. L'Empire des sens a été un objet de scandale. Le film a été vu par beaucoup plus de spectateurs (parmi lesquels surtout les femmes japonaises) que mes films précédents. J'espère que ce sera pareil pour *L'Empire de la passion* qui n'est pas encore sorti.

Cahiers. *Est-ce qu'il n'y a pas eu un procès intenté à Mr. Oshima ?*

Oshima. Il y a un procès contre le livre qui comportait le scénario de *L'Empire des sens* et des photos du film. On en est à la 6e séance maintenant, le procès devrait durer à peu près deux ans.

Cahiers. *C'est un procès qui est devenu important publiquement ou bien ça reste très localisé ?*

Oshima. Important. Les deux premières séances ont suscité beaucoup de discussions. Bientôt, quand il y aura des témoins importants, les journaux recommenceront à en parler. Pour moi c'est un procès très important. Pour la Cour ça a une importance moindre dans la mesure où ils ont déjà gagné, du fait d'avoir accusé.

Cahiers. *Comment expliquez-vous que le livre soit accusé d'obscénité et que le film ait pu sortir normalement ?*

Oshima. Le film n'est pas sorti normalement. Les copies arrivent d'abord à la douane japonaise. La douane japonaise a permis seulement la version avec nuages. Ce n'est pas une version coupée, on voit les images à travers des nuages.

Cahiers. *Existe-t-il un cinéma pornographique au Japon ?*

Oshima. Oui, mais pas comme ici. On ne peut pas montrer les poils ni les actes sexuels directement.

Cahiers. *Quels sont les projets de M. Oshima ? Compte-t-il poursuivre les co-productions avec la France ?*

Oshima. Jusqu'au mois de septembre je serai pris par la sortie de *L'Empire de la passion*. Après je déciderai de ce que je ferai. Sans connaître la réaction des spectateurs à mon dernier film je ne peux réellement décider de ce que je vais faire.

(Propos recueillis par Serge Daney et Jean Narboni.
Interprète : M. Shibata Hayao).

UN SOURIRE POUR LES PAUVRES GENS

PAR BERNARD BOLAND

LA RADIATION CRUELLE DE CE QUI EST

PAR SERGE DANEY

Au cours d'une conférence de presse, Oshima avait commenté son film à peu près de la façon suivante : *« Alors que dans* L'Empire des sens *était montré uniquement la fleur de l'amour, j'ai voulu ici en montrer également la racine ».*

A l'évidence, cette dimension supplémentaire de l'œuvre, celle de la nature, telle qu'elle nous est donnée à aimer, n'empêche nullement la focalisation forcenée sur la passion qui fait la puissance de cet empire, en même temps d'ailleurs que son extrême fragilité.

La passion pour Oshima est un soleil unique, origine de la moindre production de sens, devant éclairer chaque plan. Et qui ne rêve de ne se réchauffer qu'à ce seul soleil? Mais peut être vaut-il la peine de s'interroger sur cet amour « totalitaire » et sur les images qui le rendent possible et impossible.

Lors de sa première rencontre amoureuse avec Seki la servante, Toyoji doit, pour s'en approcher, écarter l'enfant qui dort à ses côtés. Le bambin troublé se met à pleurer tandis que Seki porte les mains à ses oreilles pour ne pas entendre. Scène forte, audacieuse, insistante aussi, que j'interpréterai ainsi. Toyoji se venge de son exclusion de la scène primitive et réalise ainsi un des fantasmes les plus chers au cœur de l'homme. Mais il y a plus : l'enfant ne disparaît pas et continue son cri tandis que Seki, en refusant de l'entendre, dit oui à l'homme et non à l'enfant. Ainsi Toyoji, accepté par la femme, bénéficie-t-il en même temps de l'exclusion - dramatique, angoissante - de *l'autre enfant,* c'est-à-dire de l'enfant qu'il était. Gratifié présentement de son exclusion passée, on pourrait dire, en adoptant une formule de Daniel Sibony, que dans son bonheur, *« il ne lui manque rien, pas même le manque »* - ici l'exclusion.

C'est l'époux de Seki qui donnera sens à son amour. Une parole de Gisaburo (« il est amoureux de toi ») lui désigne en effet Toyoji comme *l'autre* homme. Gisaburo parle d'or et produit luimême sa propre perte par où la passion de Seki va s'engouffrer. Cette perte est pourtant relative car Gisaburo va revenir sous forme de spectre, comme si sa présence fantômatique était nécessaire pour maintenir l'origine conjugale de cette passion. Mais sa véritable particularité, qui nous conduit à la singularité du film, c'est d'être un fantôme réel : il demande à boire à Seki, l'emmène sur son pousse-pousse... Revenant pour de vrai, il nie sa qualité de *père mort* irreprésentable, s'affirmant comme image réelle, il bloque toute possibilité de voir en lui une image de la Loi, une expression de la conscience morale. Et s'il tourmente Seki, c'est « de l'extérieur » c'est-à-dire sans rapport intériorisé de dette et de culpabilité.

Je crois que par ces exemples, on peut mieux situer les deux principes qui donnent le sens de « la passion » pour Oshima. D'une part une fantastique dialectique de représentations, près du sexe, associant comme dans l'exemple cité, l'exclusion et la gratification; d'autre part, une dénégation éperdue (encore que calculée) du rapport social et de la façon dont il entre dans les têtes et les cœurs. On comprend dès lors que là où le film impressionne et réussit, c'est lorsque cette dialectique d'images s'accroche Ces éléments du réel qui ont le pouvoir de nous faire oublier le rapport social. Je pense à ces scènes d'amour dans la nature, quand les autres (les villageois, le policier) sont loin des amants. Alors l'élément naturel peut s'embraser comme une torche au contact du sexe, irradiant tout le film de son or sombre.

On a vu comment Gisaburo était revenant, et s'il peut revenir pour de vrai, qu'est-ce que la mort? Mais il y a également ce fait frappant que la « petite » Seki ne fait pas son âge. Tout le monde sait qu'elle est vieille et tout le monde voit qu'elle est jeune. D'où son charme fou : ce savoir sur le temps est démenti par la vision, et ainsi devient chimère, fiction. Tout comme la résistance de la nature (comme élément opposé au social) était jouée pour le plus grand profit de l'état phallique, la résistance du temps elle aussi est réduite et utilisée; avec plus de difficultés toutefois car le temps n'est pas seulement du réel représentable. Dans la mesure où il structure le procès narratif (le destin) il fait que les jeux d'images les plus trompeurs et les plus fascinants se déroulent sur ce fond irrémédiable qui leur donne sens. Pas de véritable narration sans cette présence du temps qui frappe de vérité le leurre que produit le récit.

Aussi cette histoire qui semble se référer aux grands récits universels doit être, si l'on veut rester fidèle à sa séduction, regardée comme un fait divers, comme si l'anecdote pouvait évacuer le temps. Car il est sûr que l'amour « anecdotique » telle que le conçoit et le montre Oshima ne supporte pas plus la proximité des autres (le policier qui paraît un peu tombé du ciel, les villageois à l'incertaine présence) que la durée narrative. Des événements comme l'éloignement des amants après leur crime ou l'incendie dans la maison de Seki, quelle que soit l'explication qu'on puisse en donner, laissent indéniablement un impression de gratuité.

On dirait que *L'Empire de la passion* a pour vocation de ne briller qu'une seule fois, et on a vu que si, dans cette seule fois il pouvait rester une trace, ce serait celle de la *teinte*, vérité de cette couleur qui nous accroche tant dans le film.

Mais il y a autre chose dans la folle impasse du « il n'y a que l'amour » qui nous force à ne pas nous en détourner. Sans doute l'état de misère des personnages peut d'abord être considéré comme un élagage destiné à faire apparaître la pureté sans tâche de la passion, de même que le cadre du village traditionnel, degré zéro de l'imaginaire historique. Mais le dénouement des personnages est également à prendre dans son sens matériel et moral. Ce film qui charrie un imaginaire de chef-d'œuvre universel est profondément, je crois, une plainte révoltée contre la sagesse populaire, celle qui prévient par exemple qu'on « ne vit pas d'amour et d'eau fraîche ». De ce point de vue, la scène où Seki remercie Toyoji des friandises qu'il vient de lui apporter, donne le véritable sens de *L'Empire de la passion*. Un sourire un instant illumine son visage, un sourire pour le pauvre Toyoji, un sourire pour les pauvres gens et les voilà les plus riches du monde. Un sourire qui ne dure qu'un moment.

B. B

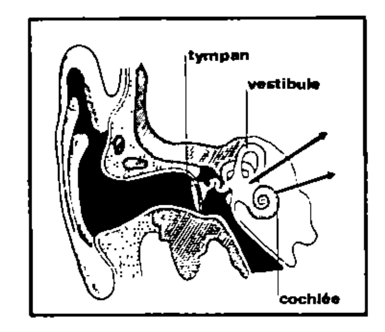
Gisaburo, « le revenant de l'amour », titre véritable *L'Empire de la passion*





PROGRAMMATION DE L'ECOUTE

PAR CLAUDE BAILBLÉ



Entendre parler quelqu'un, c'est immédiatement avoir une idée de ce qui est dit, tout en se tenant prêt à répondre. On reconnaît la voix ; mais à l'instant où la personne s'exprime, seul importe ce qu'elle dit. Pourtant, en ce simple discours s'enfouissent bien des présupposés, qui lui donnent sens.

« Qu'on dise reste oublié derrière ce qui se dit dans ce qui s'entend ». (J. Lacan).

I. L'AVENEMENT DU SUJET

Fœtus : le cœur de l'enfant vient battre périodiquement en résonance mécanique avec celui de la mère, en *accord.* Balancement du corps aquatil, picotement des yeux dans le noir interstellaire de la chambre foetale. Bruits d'écoulements assourdis. La voix maternelle est entendue (assourdie) par la macule sacculaire, oreille embryonnaire.

Naissance : avec le premier cri, les alvéoles pulmonaires se défroissent, et le rythme du cœur s'apaise. Le cordon ombilical est rompu : « il vit! » avec cette cicatrice qui témoigne de la séparation des corps. Enfin, il reçoit sa nomination de fille ou garçon. (1)

1. On consultera la-dessus le livre remarquable de Denis Vasse *« L'ombilic et la voix »,* Editions du Seuil, auquel j'emprunte nombre d'indications.

Le nombril se referme, mais la voix se fait entendre ; elle traverse l'air et va se perdre à l'entour, imprégnant l'atmosphère à petites distances. Le corps à corps avec la mère se trouve désormais réalisé par la *voix :* elle vient rythmer le contact des soins, en même temps que le bébé par son babillage, ses cris, provoque le contact au cœur de ses parents. Le corps *aquatil* est devenu corps *subtil :* c'est dans l'espace aérien que l'enfant reçoit les matériaux divers de son combustible : olfactifs, visuels, tactiles, verbaux. Qui a dit que l'air est un mélange gazeux? C'est d'abord l'espace des sons, des regards, des touchers, là où se chargent plaisir et déplaisir.

Pris dans ce réseau obligé, le petit d'homme a à le faire jouer à son tour : il crie, il pleure, il gazouille... Entendez par là : « il a faim »; « il est mouillé », « il rit », etc... C'est par des sons qu'il atteint le cœur de ses parents. (2)

2. Dès le premier mois, l'enfant émettrait un « faux » cri de détresse pour attirer l'attention : ce serait la première émission son ore intentionnelle. (D'après Wolff, cité par D. Anzieu dans *« L'enveloppe sonore du soi »* in Nouvelle revue de psychanalyse », n° 13).

Aâ-reuh! Entre le troisième et le sixième mois, le bébé est en plein babillage. La tête en l'air, il fait comme ça lui chante. Qu'est-ce que ce « a-rreuhh!-ag-geuh!-eu-reuh »? Sinon qu'il joue d'émettre un son par le gosier, d'en goûter la résonance. En effervescence permanente, aucun morceau ne lui est encore interdit : rôt, babil, lallation, vocalise, entrechoquement d'objets qu'il jette avec fracas contre les murs (faisant grand tapage), passage instantané du rire aux larmes (ce n'est pas le même son). Il écoute le grain de la voix, le cortège des harmoniques.

Tous ces sons, qui n'ont pas encore de sens, sont programmatiques de *l'écoute* ou de la *vocation* musicales : désignalisés jusqu'à l'effet pur comme dans le solfège occidental, les ragas hindous, ou le tam-tam africain. C'est que la musique mime le mouvement des passions, des émois ou du rêve. Comme les cris, les larmes, le gazouillis rythment les moments divers de la vie des bébés, inscrits dans l'attente, la déception ou la satisfaction.

Ainsi, avant même de savoir parler, l'enfant reconnaît la voix maternelle, aux harmoniques soumises, au milieu de tous les bruits erratiques qui l'entourent (3) : frottements, chuintements, grincements, grondements, chocs soudains. Et cette voix monte, descend, s'infléchit et

3. La cochlée, zone sensible de l'oreille interne, compose en son limaçon une danse de *kino-cils,* par multiples associés.

s'attendrit au cours des soins et caresses ; plus que le sens des paroles (incompréhensibles), c'est la douceur, la mélodie des intonations, la sonorité des mots, les borborygmes secrets et répétés à l'adresse du *bébé,* qui font : *musique* (4).

Cependant, pour prendre la place de Sujet que la section ombilicale lui assigne, il lui faut s'ouvrir davantage à l'espace de l'Autre. Observons d'abord que les oreilles n'ont pas de paupières (5), qu'elles restent définitivement ouvertes au dehors, même si elles se déconnectent partiellement pendant la nuit pour ausculter le dedans. Remarquons ensuite la facilité avec laquelle la voix se joue de l'empire des ténèbres, tandis que la vue, impuissante, se met à la disposition du Prince.

Aussi bien, la voix ne s'éteint-elle jamais, tant qu'elle se tient en appui sur le soufflet respiratoire : la modulation imprimée à l'air ambiant par les cordes vocales, mise en forme par la langue mobile, timbrée par les différents résonateurs craniens, segmentée par l'ouverture dentale/buccale, transforme le corps silencieux en espace sonore. C'est qu'enfin l'émission sonore se lie à la demande d'amour. En ajustant ses cavités résonantes, le nouveau-né recopie les phonèmes entendus, balbutie les premiers mots, nommant son être le plus cher : « Maman ». Mais *« si le miroir – sonore ou visuel – ne renvoie au Sujet que lui-même, c'est-à-dire sa demande, sa détresse (Echo) ou sa quête d'Idéal (Narcisse), le résultat est la désunion pulsionnelle libérant les pulsions de mort et leur assurant un primat économique sur les pulsions de vie. »* (6)

L'enfant apprend en effet à être en voyant ce qu'il est pour sa mère et considérant aussi le reflet sur elle de ce qu'il ressent. La parole pose donc la question du *silence :* silence vide du psychotique, silence de mort de l'abandonnique, silence où se recueille la Présence. (7)

Ecouter cette présence, c'est recueillir dans l'espace aérien l'activité la plus intime de la gorge de l'autre, portée jusqu'à la peau du tympan par un vent immobile. Dès lors, l'enfant reconnaît cette voix pour ce qu'elle est : enrouée, plate, cassante, franche, caressante, mal placée, sépulcrale ; elle cherche à dire l'angoisse, la joie, l'amour, la menace, le rien.

Dans un bain de paroles négatives, au milieu de voies rauques et dures, avec de brusques et imprévisibles accès de mauvaise humeur, la constitution du Sujet est complètement perturbée par ces énonciations trouées/trouantes : il y a du schizophrène dans *l'air.*

« Vers quoi tu penches ? tu ne sais pas »

Désir. L'enfant est donc prié de s'assujettir au langage pour l'expression du moindre de ses besoins. Mais dans le moment où il constitue l'Autre comme lieu où il pourra être entendu, il engage la perte de ce qui ne pourra se dire. *« Que lui veut-on, au-delà de ce qu'on lui dit ? »*

Ce qui est perdu, au fond, dans le langage, c'est cette identification imaginaire au phallus, pour qu'advienne par la parole, la possibilité du désir, et paradoxalement, l'impossibilité de nommer ce qui fait le bonheur.

C'est au père de s'introduire entre la mère et l'enfant, garantissant ainsi l'ordre symbolique d'où procède la parole (l'inter-dit de son ombre, le manque). L'entrée en jeu de la parole ouvre alors au désir, qui peut se diriger vers d'autres parlants, dans le renoncement progressif à la jouissance auto-érotique.

Reste que cet accès au Symbolique ne va pas de soi : inscrire son être dans le langage suppose l'entrée dans le défilé des signifiants. *« Le signifié n'a rien à faire avec les oreilles, mais seulement avec la lecture, la lecture de ce qu'on entend de signifiant. Le signifié ce n'est pas ce qu'on entend. Ce qu'on entend, c'est le signifiant. Le signifié, c'est l'effet du Signifiant »* (8)

Ce qui est montré du doigt aux yeux de l'enfant est accouplé à un son, qui doit faire symbole d'une image mentale. Par la répétition, les signifiants assortissent la mémoire, dans le réseau à apprendre du langage humain (9). Ce qui est originaire, donc, ce n'est pas la trace mais l'activité de tracer, d'engranger. *« Le Sujet, ce n'est rien d'autre – qu'il ait conscience ou non de quel signifiant il est l'effet – que ce qui se glisse dans une chaîne de signifiants ».* (10)

Cette chaine dépasse la simple nomination : plus qu'une collection d'objets nommés par des mots, la langue est aussi syntaxe et lexique d'abstractions qui découpent la réalité en cette assemblée de rapports où s'élit une culture.

« Ainsi appris-je, triste, le résignement
Aucune chose ne soit, là où le mot faillit ». (11)

4. Mozart, à propos de l'ouverture d'un opéra : *« Les anges se joignent au chant »...*

5. On voit mal ce que seraient ces paupières, quand on sait le poids des isolants acoustiques, sinon un monstrueux appendice calfeutrant le tympan.

6. Cf ; *« L'enveloppe sonore du soi »,* Op. cité, p. 175.

7. La prématurité organique du petit d'homme, avec ses besoins et ses nécessités impérieuses, entraîne une forte dépendance : *l'échange égal* appellerait à la gratuité et au désir, à la reconnaissance d'un *droit* qui tiendrait compte de la disparité de fait des forces, conférant à l'enfant, comme à la mère, le statut d'égaux en droit au regard d'un tiers porteur de la Loi : le père. Qu'en est-il dans les milieux pauvres ? Les enfants du Tiers-Monde, des prolétariats urbains, ou des paysans paupérisés ne sont-ils pas les *rejetons* d'une autre violence ?

8. Jacques Lacan *« Encore ».* Le Séminaire, livre XX p. 48.

9. D'où l'axiome connu : « L'Inconscient est structuré comme un langage ».

10. Jacques Lacan, ibidem, p. 48.

11. Poème de Stefan George, cité par Heidegger

En parlant, le Sujet promulgue la Loi qui sépare les uns des autres les êtres et les éléments. Par là, il s'y soumet lui-même, tandis que la Loi de l'Alliance (Père et Mère) se fait connaître comme identique à un *ordre de langage,* ordre qui existe indépendamment de lui, ordre logiciel. En quoi, *« l'effet de langage, c'est la cause introduite dans le Sujet ».* Il peut alors vocaliser *de son chef* la chose Dite, sans se faire arracher les mots de la bouche, avide qu'il est de tout Savoir. *« Libido sciendi »,* disait Saint Augustin ; ou plus simplement : *« il écoute tout ce qu'on dit », – « C'est vrai, rien ne lui échappe, c'est à croire qu'il comprend tout »* entend-on souvent d'un enfant.

2. ENTENDRE, ECOUTER, COMPRENDRE.

Tendue vers la parole, l'oreille se dresse comme une antenne ; en champ auditif direct, un signifiant émerge de la masse sonore grâce au travail de l'attention, autrement dit par le truchement de la *pulsion auscultante* (12). De fait, l'ouïe est périphérique, alors que l'écoute se pose en un lieu pulsionnel, *la tache auscultée.*

12. J'ai préféré le terme « auscultante » (du latin *auscultare,* écouter) malgré ses connotations médicales, au terme « acroastique » (issu du grec) à la sonorité un peu trop acrobatique.

En 1950, Colin Cherry (acousticien) décrit le *« cocktail party effect » : « Seule la motivation permet d'entendre un signal dont le niveau est au moins inférieur de 3 décibels au bruit de fond moyen ; l'intérêt est donc dirigé depuis le Système Nerveux Central par un processus centripète qui permet, par sommation ou corrélation, d'extraire préférentiellement des signaux de bruit ».*

L'effet de *cocktail party* permet donc de localiser un son (une forme reconnue nous intéresse) et de l'extraire de ce qui l'entoure (des bruits à la ronde). On pointe ici le double travail de la *pulsion auscultante :* repérage *et* focalisation. Le champ auditif n'est donc pas homogène : la boule d'écoute (13), la *tache auscultée* est centrée, alors qu'à l'entour, la matière sonore est marginalisée (ça ne veut pas dire effacée) en *son d'ambiance.*

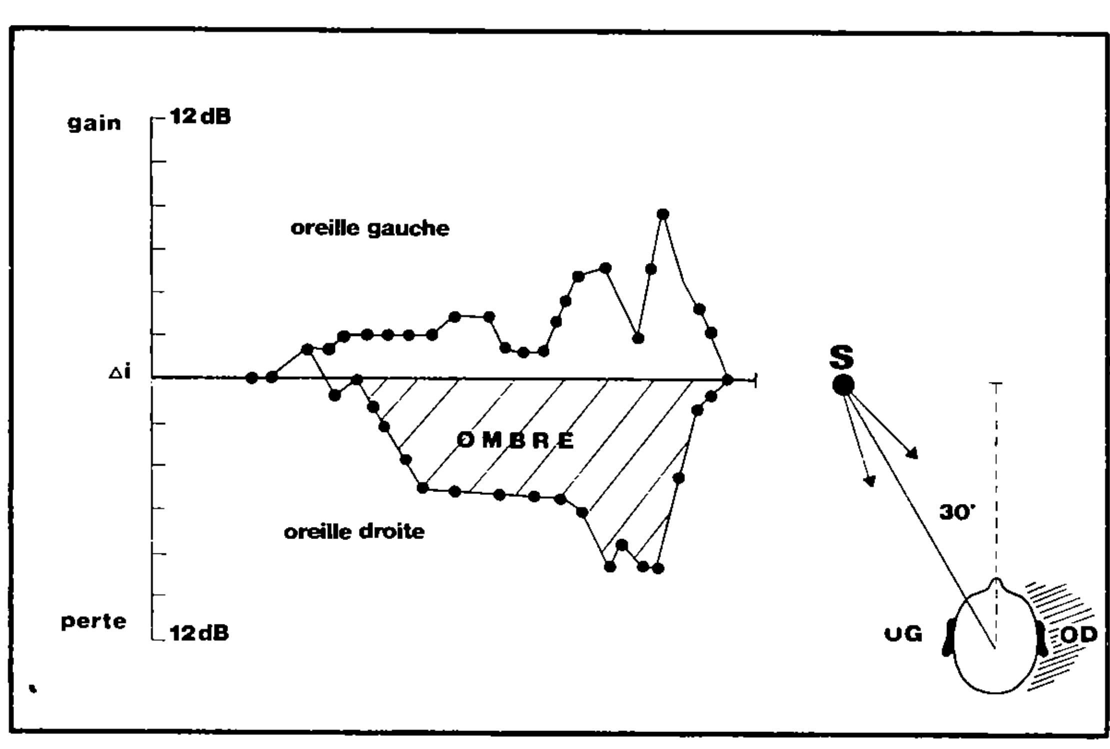
13. Cf. l'article de J.-P. Beauviala in Cahiers n° 288.

a) L'oreille monte la garde.

Le son imprègne l'air et fait des ronds à l'entour. Inversement, l'écoute binauriculaire spatialise les sources sonores, en leur donnant une direction, un lieu d'origine.

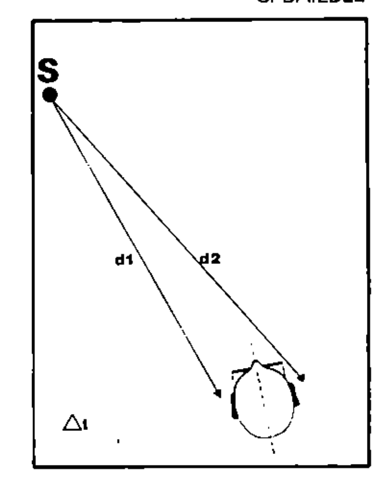
La tête diffracte, par sa géométrie, l'onde sonore en deux parties : l'une atteint l'oreille droite, l'autre l'oreille gauche. La boîte cranienne faisant de l'ombre au son, l'intensité reçue n'est pas la même, dès l'instant où la source s'écarte du centre, face à soi. Cette différence d'intensité (Δi) permet déjà une première localisation dans le plan horizontal, surtout pour les sons aigus. (14)

14. C'est-à-dire supérieurs à 800 vibrations par secondes (soit le Sol 4).



La différence d'intensité (Δi) est d'emblée une différence perçue sur le timbre

Pour les sons graves, intervient la différence de phase (Δphi). Le déphasage mesure l'avance ou le retard pris par une onde sonore (se déplacent à 340 mètres/seconde) pour arriver à une oreille plus vite ou plus tard qu'à l'autre. Le déphasage dépend donc de la différence de marche (d2-d1) des ondes sur les tympans. Si le déphasage est nul (d2-d1=0), la source paraît se situer au centre devant soi. Par contre, si le déphasage existe, la source paraît se situer de côté. Enfin, si le déphasage existe, la source paraît se situer de côté. Enfin, si le déphasage est supérieur à la phase même de l'onde, intervient la différence temporelle (Δt) qui traduit de plus amples décalages dans la transmission. (15)



Supposons qu'un sujet s'intéresse à une source oblique. Obéissant à une poussée, il tourne la tête vers cette source : ce faisant, il centre l'objet et annule les Δi, Δphi, Δt (principe d'économie, réduction de la tension d'auscultation). Simultanément, il estime la hauteur et constate où est la source. Regard et écoute s'entrelacent : il y a comme une nécessité de faire face au son entendu pour en défigurer l'origine (le son ne dit pas tout) ; il y a comme une envie de regarder la personne qui parle pour mieux l'écouter (16) (l'effort se concentre alors sur le sens).

En somme l'oreille fait bord par une poussée constante à entendre, montant la garde à l'entour. Alerté par l'ouïe, l'œil re-garde à son tour, entrepris par le registre scopique.

b) La tête bouge, mais le champ auditif reste stable.

La tête bougeant constamment, les sensations droite et gauche fluctuent d'autant (Δi, Δphi, Δt) et pourtant les sources semblent immobiles.

Il y va d'un processus de *réafférence* (17) comparable à celui de la vision. Les muscles oculomoteurs émettent des influx compensatoires de direction et le champ visuel s'en trouve stabilisé. De la même manière, le sens de l'équilibre nous avertit si notre tête tranquille observe une source qui se déplace ou si nous tournons la tête face à une source immobile. Le « travelling » des sensations (Δi, Δphi, Δt) est le même, mais la confusion est levée par les influx issus des *otolithes,* sortes de petites pierres contenues dans le vestibule de l'oreille interne. Elles jouent comme un gyro-compas en indiquant le gîte de la tête. Par ailleurs, les canaux semi circulaires renseignent sur les accélérations angulaires dues aux rotations du cou. Tout se passe comme si la *réafférence vestibulaire* annulait le déplacement apparent des sources.

Expérience : Si vous chaussez un casque pour écouter un enregistrement en stéréophonie vraie, vous avez beau jeu de tourner la tête et envoyer les influx de réafférence, la source artificielle S' reste immobile dans son incidence (pas de glissement des Δi, Δphi, Δt) et le monde sonore paraît rivé aux oreilles.

15. Et donc aussi un certain pointage de la profondeur, comme on le verra, puisque les sons réfléchis (le champ diffus) arrivent avec un certain retard sur les sons émanant directement de la source (le champ direct). Se reporter à l'ouvrage de R. Lehman, *« Eléments de physio et de psychoacoustique »* Dunod éditeur, Paris 1969.

16. Dès que l'enfant a acquis la station debout, le plan passant par les yeux est les oreilles est devenus horizontal ; l'appréhension visuelle d'une source sonore se fait principalement par la rotation du cou. Il y a cohérence de l'espace. En amont de cette situation, on peut penser que la spatialité est surtout délirée, ou phantasmée.

17. On se reportera à *« Programmation du Regard »* in Cahiers n° 281, p. 9.


Deux ou trois choses que je sais d'elle (J.-L. Godard) A gauche : Jean Narboni



Lors de l'écoute au casque, la spatialisation vestibulaire ne joue plus. La source est donc au-dessus ou en-dessous. Elle ne peut être au-dessous (dans la trachée) le cerveau « déboussolé » la situe au-dessus.

Par conséquent, lors d'une prise de son, le micro doit être tenu immobile sinon il faut s'attendre à un changement immotivé du timbre, ou de la force sonore (effet de zoom, décoloration du son).

c) l'apprentissage de l'espace : *perspectiva auricula naturalis.*

Ayant cadré la source, le sujet s'intéresse à sa distance, car elle n'est pas toujours directement visible.

Pour l'estimation de la distance, c'est le *volume sonore* (qu'on peut rapprocher de la *dimension* visuelle) par rapport à *l'image-poids* connue et apprise (qu'on rapproche de la *taille*) qui fait la mesure de l'éloignement.

Expérience : Vous entendez un camion à 100 mètres ; le son est plus faible que l'image-poids du bruit de camion, stabilisée à quelques mètres. Pour autant, il ne s'agit pas d'une camionnette, ni d'un camionicule. C'est que, quelque soit la distance, subsistent des zones formantiques, des invariants qui stabilisent une image minima, une ossature du timbre, à partir duquel l'objet sonore est reconnaissable. (Par exemple les indices d'articulation d'une syllabe à l'autre).

Telle est la *perspective géométrique* qui traite de la décroissance des intensités que subissent les objets sonores à diverses distances, au fur et à mesure de leur éloignement. Reste la *perspective aérienne* qui traite de l'atténuation des couleurs, ainsi que de l'imprécision des formes et contours dans le lointain. *« Je me demande si un léger bruit rapproché peut paraître aussi fort qu'un grand bruit lointain ».* Léonard de Vinci (Carnets).

Si la connaissance préalable d'un son entendu – face à soi – à une distance plausible (distance sociale, à laquelle l'objet est habituellement fréquenté) sert de référence à un objet sonore, c'est qu'à d'autres distances, les sons sont entendus différemment ; ou encore étant entendus différemment, c'est qu'ils sont à d'autres distances.

En champ libre, le son se déplace *grosso modo* comme une sphère pulsante dont l'énergie décroit en chaque point de son enveloppe, au fur et à mesure que son rayon augmente. Mais il faut ajouter aussi que l'énergie dispersée se dissipe également en chaleur (viscosité de l'air, conduction calorifique, relaxation des molécules). Cette absorption est plus forte pour les aigües que pour les graves, en atmosphère humide qu'en atmosphère sèche. (Ce qui explique le son ouaté du brouillard, et l'usage des cornes de brume meuglant dans les graves vers 150 hertz).

D'où l'idée que le son subit une *décoloration* avec la distance, une atténuation des sons aigüs, des harmoniques. La netteté est atteinte; des détails importants sont perdus. On sait, par ailleurs, que l'information est surtout contenue dans les consonnes. Phonèmes très brefs, on les articule, on les détache pour la clarté du sens (18). Les voyelles, beaucoup plus longues (elles se chantent, à l'occasion) viennent sonoriser le sens de flexibles couleurs, en intonations glissantes.

Exemple : « O... o... i... é... » keskecekçà ?
Pr... k... f... V... » Où est le sens ;
« Prokofiev. »

La préservation des aigües participe donc à la netteté, et partant à l'intelligibilité. Gare aux prises de sons sans aigües !

Ensuite, avec la distance, le son perd de son *tranchant*, il s'amollit. Qu'est-ce à dire ? Que l'enveloppe (19) des sons se ratatine, s'étiole ; que le son devient plat, sans dynamique. Les attaques et les lachés du son tendent à se confondre avec le corps de la note ; les éclats de la voix disparaissent, les rythmes perdent leur talon, les instruments se désaffutent. Le microgrenu devient flou.

Avec l'éloignement, les pointes des sons s'émoussent, puisqu'elles subissent une décompression, par suite de la non-linéarité de la propagation des pressions instantanées (déperditions élastiques de la transmission).

Inversement, capté de très près, le son paraît grossir, trop riche de détails piquants ou rugueux, tandis qu'il fait entendre des graves inhabituels, avec un *effet de proximité* trop marqué. (20)

18. Une consonne dure en moyenne de 20 à 100 millisecondes ; une voyelle de 0,1 à 0,5 secondes. Une consonne est un *bruit* aigu ; une voyelle une *couleur* élargie.

19. On appelle *enveloppe* d'un son, le profil temporel de sa force, la façon dont l'intensité se meut en son décours, soudaine ou progressive. Ecoutez le son d'une cloche : on voit d'abord apparaître l'attaque, suivie de la mise en oscillation caractéristique, puis les différentes harmoniques qui réagissent les unes sur les autres, modifiant à chaque instant la qualité du son ; enfin le timbre se détruit progressivement, se réduisant à quelques éléments qui disparaissent.

20. Il est possible de travailler le tranchant du son électroacoustique.

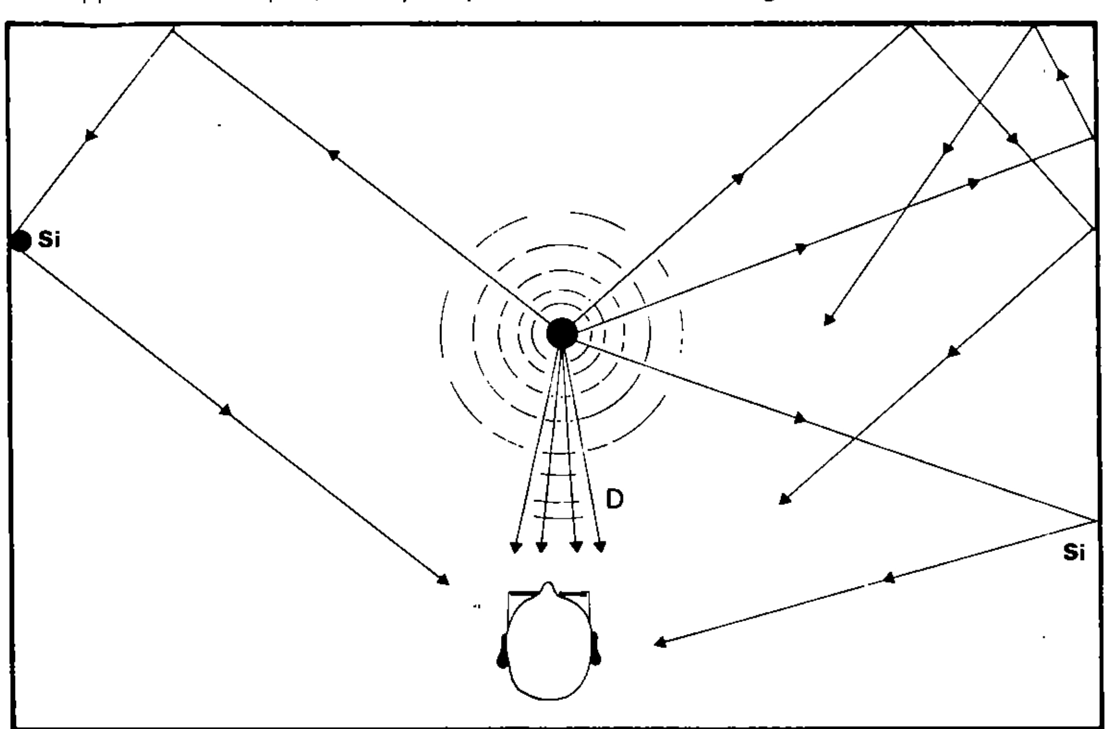
C'est que l'absorption est directement en rapport avec l'intensité du signal : seules les crêtes de la dynamique sonore sont rabotées, l'absorption étant exponentielle (21).

Enfin, dans la profondeur, le *champ direct* s'épaissit du *champ diffus*, c'est-à-dire de l'ensemble des réflexions sur les murs, réflexions arrivant avec un retard proportionnel aux dimensions de la salle. Rencontrant une paroi, l'onde sonore se replie, et, après un délai dû à la propagation revient sur la source affaiblie et retardée. Si le local est très grand, ce retard est nettement séparable de l'onde directe : on entend un *écho*. Sinon on perçoit seulement de la *réverbération*. La diffusité est une qualité essentielle de la réverbération. Dans une bonne salle, les réflexions enveloppent de toute part, sans qu'on puisse en localiser les origines : bain d'ambiance...

par l'usage de compresseurs-expanseurs (DBX) ou de *noise-gate* (Kepex), appareils électroniques qui traitent directement la modulation électrique.

21. L'équation de propagation pour une sphère pulsante est :

$$I(r) = I(ro) \times \left(\frac{ro}{r}\right)^2 \times e^{-2\alpha(r-ro)}$$

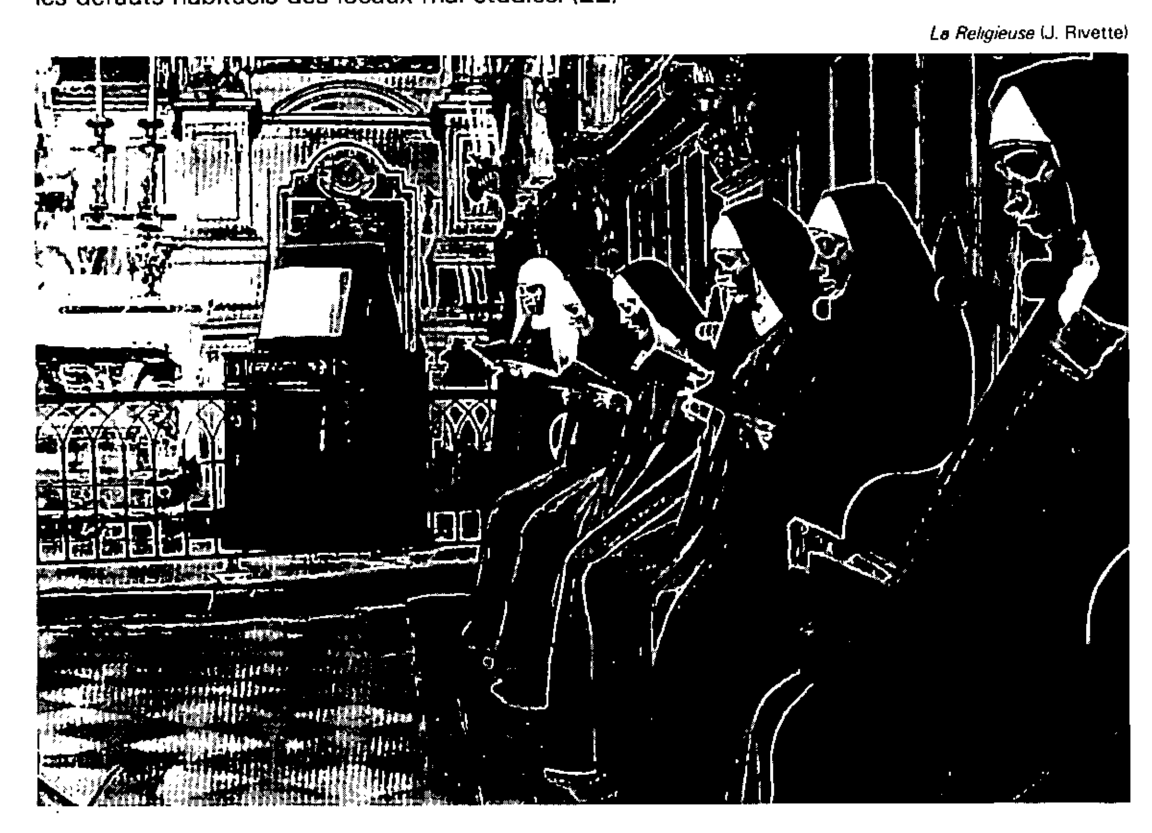


Champ direct (D); Si, sources images du champ diffus

Dès lors, les échos, les résonances ou les focalisations d'une salle sont considérés comme les défauts habituels des locaux mal étudiés. (22)

22. En champ fermé, commencent les ondes stationnaires. Toute salle se comporte en effet comme un résonateur, entretenant des stationnements de ventes et de nœuds de pression, soient des annulations et des renforcements de l'onde sonore. Sur des séquences parlées, le stationnement de toniques persistantes, renforcées par le local, est souvent gênant, en tant que trainage réverbératoire.

La Religieuse (J. Rivette)



A l'air libre, les réflexions sont moindres ; il n'y a peu ou plus d'ondes retour. Le son est mat, asséché, dépourvu d'espace, sans échos ni réverbération. Pour un musicien, il est plus gratifiant de jouer en salle qu'en plein air : son jeu est soutenu par des résonances vivantes. Que dire des moines, dont le chant, par les voûtes multi-plié, fait retour du fond des longs vaisseaux de pierre ?... (23)

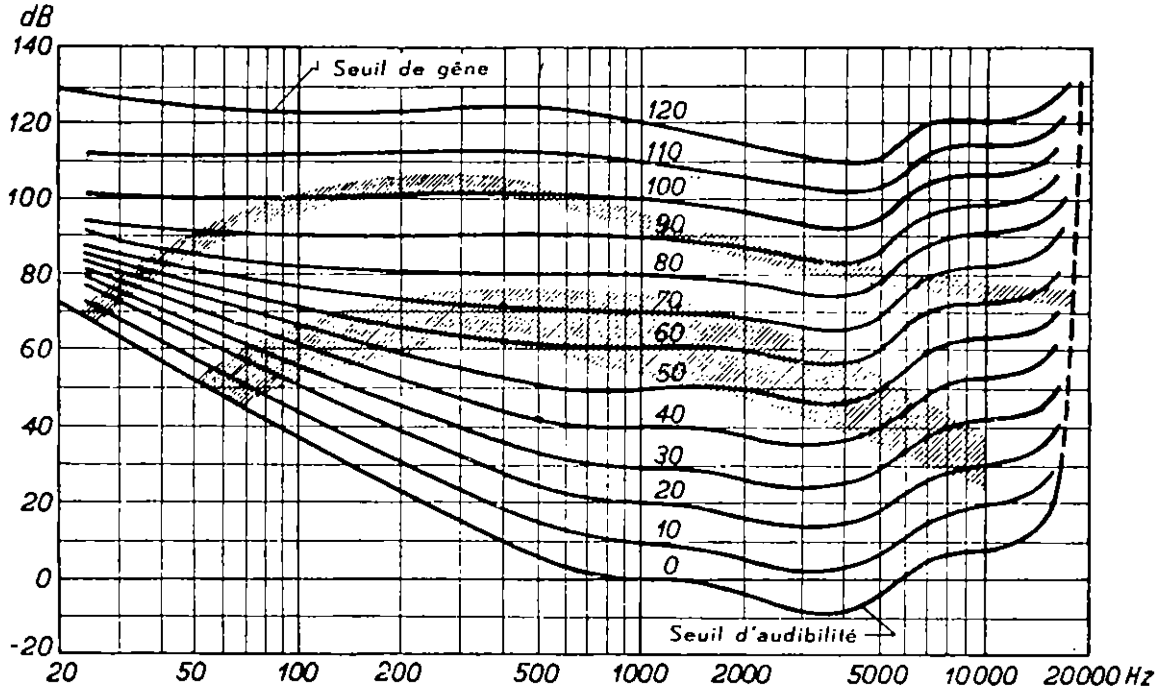
23. Les salles de concert sont toujours calculées pour une ample réverbération tout comme les lieux de culte... et la musique planante.
Cet envoûtement réverbéré nous renvoie en effet à l'audition post natale à une spatialisation erratique : les sons n'étaient pas reprojetés au dehors à leur place exacte, l'espace déliré en tant que spatialité. Par ailleurs l'inhibition latérale, (l'effet de cocktail party) ne pouvait déjà fonctionner avant la station debout d'une part, l'apprentissage minimum de l'espace, d'autre part. Faute de pointage, la réverbération était sans doute perçue en masse, aussi volumineuse que celle rapportée par le micro, lorsque le preneur de son débutant place naïvement son capteur à la même distance que lui de la source à enregistrer, c'est-à-dire beaucoup trop loin.
Est-ce un hasard si les édifices religieux sont *sacrément* réverbérés ? S'y fait entendre la Parole de l'Autre... (cf. *Introduction à la technique cinéma*, p. 177. Paris VIII édit.).

La *perspectiva auricula naturalis* met en rapport la propagation, la transmission du son (objective) et sa captation par l'être humain (subjective). Que devient l'onde, une fois parvenue aux tympans ?

L'oreille joue son rôle de filtre variable. Quand l'onde diminue de force, la sensation change de couleur. Ainsi, avec la distance le son baisse de volume ; ce faisant, il est différemment filtré par l'oreille. La *sonorité* se rétrécit, le timbre s'estompe dans les basses et dans les extrêmes aigues.

Expérience : la grosse caisse et la caisse claire ne sont pas entendues avec le même timbre à 50 centimètres qu'à 30 mètres. Pour vous en convaincre, flanez sur les Champs-Elysées un 14 Juillet.

Cette altération de la *sonorité* est certes dûe à la distance (à la propagation) – d'ailleurs le microphone en rend compte – mais elle est aussi le fait de l'oreille – et de cela le micro n'en rend plus compte. On entend en effet plus facilement les fréquences médiales (de 800 à 4000 Hz) que les autres hauteurs sonores. En outre, cette facilitation pour les médiales vaut plus à bas niveau qu'à haut niveau, comme le montrent les courbes *d'isosensation* tracées par Fletcher et Munson.



D'après Fletcher et Munson : Loudness, its definition, measurement and calculation (J.A.S.A.-5.1933)

Il s'ensuit qu'il y a un timbre objectif (je dis objectif parce que le micro fonctionne alors comme un objectif...) et un timbre glissant entièrement élaboré par le subjectif (entre autres par la physiologie ; mais pas seulement). D'où l'idée d'écouter les sons enregistrés à une puissance égale à leur force d'origine, afin de n'en point dénaturer le timbre, par glissement, par *hétéro-sensation* physiologique.

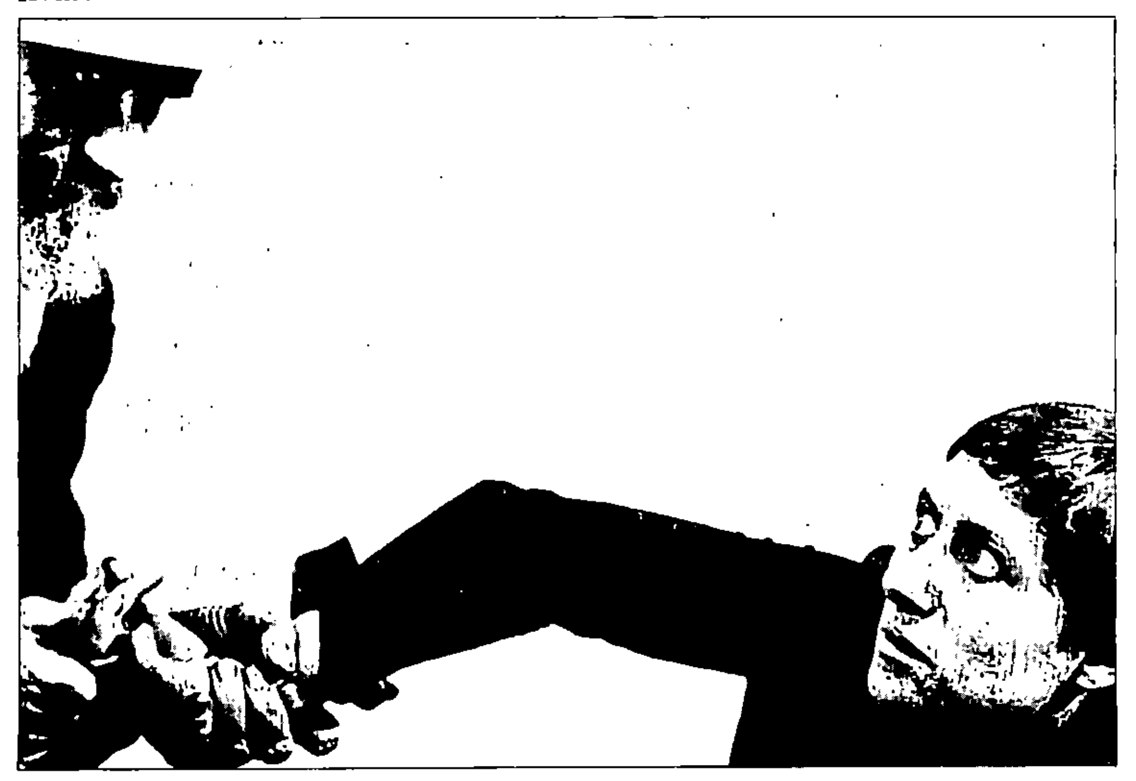
Une autre distorsion est supportée par l'oreille : *l'effet de masque.*
Qu'est-ce que l'effet de masque ? C'est un peu comme l'effet de filtre pour l'image : un filtre rouge cache les couleurs bleues. Un son grave cache un son aigu, un son fort cache un son faible.

Expérience : vous êtes dans un vieux métro sur rails : le bruit de roulement, amplifié par les voûtes, recouvre la conversation même tenue de très près. « Y'a trop de bruit, on ne s'entend plus ».

(A suivre)

La Passion de Jeanne d'Arc

Les Espions (F. Lang)





UNE PEUR ACTIVE

PAR JEAN-PIERRE OUDART

Qu'expérimentent des cinéastes comme Dreyer, Eisenstein ou Lang, à l'époque du cinéma muet ? Une violence du signifiant qui fait basculer la perspective adoratrice des images et ordonne graphiquement, pulsionnellement, un charivari de simulacres dont le montage, ignorant le raccord, joue franc-jeu avec ce que chaque décision scénographique impose d'effet de frontalité : le signifiant filmique, c'est, d'entrée de matière dans le dispositif scénographique, ce qui fait *front* de ce qu'on appelle un *plan*. Ce qui, de la décision scénographique, retentit comme scansion, bruit en rebond de l'imaginaire, barrant la profondeur.

La Passion de Jeanne d'Arc est un film écrit à même le plan. Je veux dire par là que non seulement le cinéaste se désintéresse de la profondeur de champ, mais qu'il effectue son travail dans l'espace unique, infiniment modulé, de la pesée contrapuntique du corps et du plan. C'est entre l'avancée frontale du plan et la vacillation du corps, c'est dans sa *commotion* par le signifiant que se joue ici la passion du corps filmique. Il en résulte une tension alliée parfois, comme chez Eisenstein, à une allégresse d'écriture paradoxale.

Dans cette violence s'active une sorte de défi à l'impossible : comment soustraire le corps filmique à sa *défection ?* (dont j'emprunte l'hypothèse au texte de Jean-Louis Schefer « Le Déluge, la Peste, Paolo Uccello »). Comme si ce cinéma était hanté par un état de mort et d'imbécillité de sa matière (celle même du corps filmique, il n'en a pas d'autre), qu'il faudrait chasser, tenir à distance, conjurer dans la poursuite métonymique des effets de réel, des signes *tangibles* de la douleur ? Il n'y a, dans certains films de cette époque, qu'un seul enjeu de fiction : déjouer une mort du corps filmique inscrite dans la matière de son spectre (*Le Vent* de Victor Sjöström).

Le corps filmique se fait ici martyr (témoin) du déni de sa défection, dans le découpage répété de sa matière par le plan. Comme si la soustraction, à cette matière, d'un autre grain, produisait, par une arête d'éclairage, la fiction photographique *de l'invention d'un autre corps.* Comme si, dans l'aspect étrangement documentaire des plans du visage de l'actrice Falconetti (relevé par André Bazin), il s'agissait peut-être moins d'affecter le corps originaire (profilmique) des signes de sa douleur que d'infliger au corps filmique la mémoire de cette autre matière, de le saisir obstinément dans cet autre grain, en arrachant ainsi un état de discrétion de cette matière à son indiscrétion primaire. Ce corps ne serait ainsi tangible que dans la fiction de son invention photographique. Il n'est parfois regardé que dans cette fiction, comme par un télescope aveugle explorant une planète inconnue. L'enjeu de ces plans n'est souvent pas de focaliser une figure, mais de faire le point sur un état de sa matière.

Sans solution de continuité, le corps filmique est ici partagé en deux positions scénographiques : chevillé au géométral (en débord interne au cadre, comme fiché dans le plan, angulaire) ou déposé-flottant dans son bain amniotique (ballon, baudruche : les têtes des juges citent Eisenstein). Ces positions sont celles d'un corps *pré-diégétique* (d'un corps qui n'est pas encore redressé, statutairement, par la fiction de sa position dans le langage, qui n'y tient pas), partagé entre la déposition burlesque du corps théâtral par le cinéma (le burlesque est contemporain de *La Passion*) et sa ressaisie dans un dispositif qui en fait l'enjeu *d'une peur active* (la ponctuation du signifiant, dans les premiers films de Lang, sidère le corps, ouvrant une perspective de terreur qui précède, logiquement, la procédure diégétique du raccord par le regard). Il vacille, arrimé au dispositif qui contracte la dramaturgie dans une stratégie de bord, dans une guerre de positions décadrées qui lâche sur son passage les grosses têtes, les ballons, l'idiotie du gros plan eisensteinien.



Lilian Gish (à droite) dans *Le Vent* de Victor Sjöström

Lire dans cette violence du dispositif scénographique, comme dans les films expressionnistes, la stupéfaction du corps filmique par le signifiant (sa sidération chez Lang, sa commotion chez Dreyer et Eisenstein), dans l'après-coup des films de Lumière, et la reprise de ce par quoi ils nous fascinent. L'effet fascinatoire très singulier de la géométrie des parcours crosés, fluent, des plans-Lumière, tient à ce que les appels de fiction y prennent départ de la ponctuation symbolique des entrées de champ. Dans les plans de foule, les impulsions diégétiques s'éteignent de la périphérie au centre, comme si, à vue, les corps filmiques passaient *d'une face à l'autre du ruban d'inscription,* effaçant leur oblitération symbolique pour faire retour à leur matière amniotique (celle des ombres, des spectres).

Le corps, dans *La Passion de Jeanne d'Arc,* est donc soumis à deux opérations contradictoires : la stratégie de bord (rarement transgressée, sinon dans le plan de l'arrivée du bourreau, qui avance, somnanbule, sur une scène dont son corps n'a pas encore pris la mesure) le produit comme une énergie pré-diégétique non consumée qui s'entête, bascule, reprend du champ – le point photographique, arrêté sur sa matière, son grain, lui fait faire front, suspendu, à l'hypothèse de sa défection, sans reprise possible par la dramaturgie (mais cette obscénité photographique est aussi *le gain de sacré* de cette dramaturgie, c'est elle qui produit le corps comme objet du sacrifice).

Le motif de la Passion figure ainsi la violence du symbolique dans la ponctuation scénographique des effets de réel – ce par quoi le symbolique tient au réel de la souffrance (du travail) d'une femme (l'actrice Falconetti), par quoi le corps produit à la fois l'essaimage des signes de sa douleur et leur support tangible (comment toucher le corps filmique, sinon par la production de son obscénité photographique ?)

Cette violence qui précipite le supplice (l'imaginaire du corps tourmenté est, comme chez Eisenstein, allié à une métaphysique de l'éveil), le feu, la révolte et la répression de la foule, évoque celle du *Vent* de Sjöström. Les deux films semblent écrits d'un seul trait, emportés par la violence du signifiant. La fiction du *Vent* ne tient qu'à la poursuite sauvage d'un même corps par une peur qui lui serait consubstantielle. Le vent qui embrase la chevelure de Lilian Gish produit un état amoureux du corps filmique comme le paradigme du fantôme de sa matière, cause de sa défection. Un seul enjeu de fiction : que le corps, arc-bouté à la tempête, résiste à sa reprise par le sable, l'émulsion, la nuit sans mémoire du celluloïd.

Il faut bien dire un mot sur l'état dans lequel le film de Dreyer est proposé aujourd'hui au public. Pourquoi avoir conservé ce ridicule bout-à-bout musical (en amorce, l'inévitable adagio d'Albinoni) qui n'a rien à faire avec les rythmes internes de l'écriture, et qui en perturbe l'écoute ? Pourquoi ce retirage en sépia, qui connote inutilement l'ancien des couleurs du vieux ? Pourquoi ces emphatiques cartons noirs, lorsqu'Antonin Artaud vient annoncer à Jeanne sa mort ? Ces libertés prises avec la vérité matérielle du film sont l'indice du préjugé d'archaïsme dont tous les films de cette époque sont affectés. Il leur faut de la musique puisqu'ils ne parlent pas, un surplus de drame et d'âme, et une peau d'« incunables » puisqu'ils sont préhistoriques.

Jean-Pierre Oudart

PETIT JOURNAL

EZZEDINE KALAK



Ezzedine Kalak a été assassiné le 3 août dernier dans son bureau à Paris. Représentant de l'Organisation de Libération de la Palestine en France, il avait été pour nous, avant même d'être délégué à ce poste, un des artisans de la réalisation de *L'Olivier.* Comme nous, il pensait qu'il ne suffisait pas de répéter les même slogans pour faire comprendre et connaître le caractère fondamental de la lutte entreprise par son peuple. Aussi nous a-t-il beaucoup aidés et accompagnés pour la réalisation de ce film. Grâce à lui, grâce à la confiance totale que nous lui faisions, nous avons pu, en connaissance de cause, produire une autre image de ce peuple que celle que les media avaient répandu dans le public.

Au délà des déterminations politiques, cette expérience commune et l'amitié qui nous liait depuis à lui nous avaient fait découvrir un aspect sans doute plus secret de lui même, l'intérêt et la passion qu'il nourrissait pour les questions proprement artistiques : le cinéma, la photo, la peinture, la musique, autant de domaines pour lesquels il déployait une grande intelligence et qui lui permettaient sans doute de venir à bout de la terrible solitude dans laquelle son engagement l'avait placé. Menacé de mort depuis 1972, jour après jour depuis cinq ans, Ezzedine avait su donner à la lutte de son peuple le visage d'une dignité pathétique. C'est bien cette dignité qui, au plus profond de lui même, motivait son combat depuis le début. Et de ce visage, de cet homme étonnant, nous nous souviendrons toujours.

Serge Le Péron

Liliane de Kermadec dit tout

Cahiers. *Tout le monde sait, dans les grandes lignes, ce qui t'est arrivé : ton film arrêté après deux semaines de tournage. Comme on ne peut plus, dans les conditions actuelles de la production française, considérer cela comme une simple péripétie plus ou moins anecdotique, il serait intéressant que ton histoire nous aide à mieux comprendre la situation qui est celle des réalisateurs aujourd'hui, face aux producteurs (ou à d'autres instances du cinéma) Peux-tu en faire un historique?*

Liliane de Kermadec. J'ai téléphoné un jour à Serge Silberman à propos d'un projet que j'avais : « *Flora Tristan* ». Il m'a proposé de voir sa femme car lui-même préparait un film de Buñuel. J'ai donc rencontré sa femme que j'ai revue trois ou quatre fois en trois mois, toujours à propos de *Flora Tristan*. Et puis un jour elle m'a demandé si je n'avais pas un projet moins cher et moins compliqué. Je lui ai donc donné deux projets à lire dont l'un était « *Sophie et le capitaine* ». Elle m'a dit que ça l'intéressait beaucoup. Puis elle a organisé une rencontre entre son mari, elle et moi à Cannes en 77. Il est entré et il lui a dit : « Fais le film, Irène, fais le film ! Commencez demain, commencez tout de suite. Fais-le ». Et à partir de là, ça paraît fou à dire aujourd'hui, j'y ai travaillé tous les jours. Il y avait des discussions sur tout, script, acteurs... Et puis j'ai entamé une préparation puisqu'on devait tourner en août, avec un assistant, puis tout a été retardé, il y a eu une nouvelle préparation en octobre et on a finalement commencé à tourner le 29 mai 78. On a donc tourné deux semaines, puis Silberman m'a convoquée au bureau, il m'a dit « Irène a pleuré toute la nuit. Je vais arrêter le film. » Elle est ensuite arrivée : on a eu une conversation très tendue parce que je ne comprenais pas ce qui se passait, et elle a confirmé qu'elle arrêtait.

Cahiers. *Mais t'ont-ils donné des raisons objectives?*



Liliane de Kermadec. Non, ils n'ont jamais donné de raison. C'était une forme de chantage dont elle usait fréquemment depuis longtemps « Si vous n'acceptez pas ceci ou cela, si vous ne signez pas ceci, je ne fais pas le film... J'en ai marre de votre film, je peux arrêter le film quand je veux... » C'est comme cela que tous les techniciens que j'avais demandés ont été refusés, à l'exception de deux.

Cahiers. *Ne peut-on dire que, vu l'actuelle raréfaction des producteurs, le fait que lui ait le mérite d'exister encore et de faire un film avec toi, cela lui donne des droits exorbitants qu'il n'aurait même pas osé formuler il y a quelques années, où il y avait plus de producteurs...*

Liliane de Kermadec. C'est évident. Ce qui vient de m'arriver, ce n'est pas un accident, c'est un symptôme. Si dès le départ je n'avais pas été aux abois - je n'ai pas tourné depuis *Aloïse*, en 1974 - si je n'avais pas trouvé aussi épatant qu'une productrice avec beaucoup d'argent à elle aime mon scénario et veuille le produire, si ça avait été une chose simple, il est évident que je ne me serais pas laissée mettre aussi facilement dans cette situation d'infériorité totale.

Aujourd'hui, tu es un miraculé si tu as un producteur, le producteur est un héros s'il met de l'argent et donc il a tous les droits, y compris celui de détruire. Il y a une dimension nouvelle qui apparaît lorsque des acteurs, lorsqu'une mise en scène prennent en charge un scénario. C'est ça un film. Un film, ce n'est pas la traduction d'un scénario. C'est une dimension en plus. Celle de l'image et du son. Heureusement. Mais ça dérange quand on ne le sait pas.

J'ai envie de faire des films qui se situent quelque part entre la culture et le bas commerce - les sujets de beaucoup de films américains ou italiens sont comme ça - en France on aime beaucoup aller les voir, mais pour en produire c'est autre chose. Il y a en France contrairement à ce qu'on pourrait croire, beaucoup de sujets tabous.

Cahiers. *Comment cela s'est-il passé avec les co-producteurs quand le film a été arrêté?*

Liliane de Kermadec. Je n'ai jamais été tenue au courant des co-productions sur le film. Je savais, bien sûr, que le SFP était entrée en coproduction puisque j'avais rencontré Jean Drucker et qu'on tournait dans les studios de la SFP, dans des décors qu'elle avait construits. Le lundi matin, le directeur de production a annoncé au studio qu'on ne tournait pas ce jour-là. Il a présenté ça comme un arrêt momentané et a demandé aux gens de revenir le lendemain. Et le lendemain il a dit que c'était un arrêt définitif, que les techniciens seraient payés et qu'ils n'avaient qu'à partir en vacances. Les producteurs, eux, ne se sont pas présentés au studio. Moi, j'avais été la veille aux bureaux de Greenwich productions où j'avais été très mal accueillie par Irène Silberman qui paraissait étonnée de me voir, et qui a refusé de me donner la moindre explication.



Delphine Seyrig dans *Aloïse* de Liliane de Kermadec

Cahiers. *Avais-tu des possibilités de contre-attaque juridique?*

Liliane de Kermadec. J'ai été K.O. pendant deux jours et je ne me suis pas posé de problèmes de cet ordre, d'autant plus que quelques jours après Silberman m'a dit devant Claude Jaeger qu'il me laisserait continuer le film si je voulais, sans rien demander en échange. Donc, dès ce moment là, j'ai cherché à recommencer tout de suite, puisque je pouvais garder le matériel du film. J'ai donc alerté tout le monde : Gaumont, la SFP - Gaumont a baissé son a-valoir (car avec Silberman en fait il avait un accord sur trois films dont le futur Buñuel) mais il est resté distributeur, et la SFP acceptait de rester co-producteur avec sa mise et le décor, qui est resté debout très longtemps (jusqu'à la fin présumée du tournage) et qui doit être maintenant rangé quelque part... Bertrand Tavernier est intervenu pour m'aider (et sans lui je crois que je me serais écroulée), il a proposé d'être co-producteur, et m'a aidée en me conseillant, en allant voir Toscan du Plantier avec moi, en téléphonant à la SFP, en organisant une entrevue avec les Silberman au cours de laquelle il espérait fixer les choses sur le papier. Silberman a renouvelé ses promesses (en parlant cette fois d'une part producteur au dernier rang) mais au moment de signer quelque chose - entre autres pour dégager les rushes, - il est parti à New York, disant à Tavernier de traiter avec sa femme qui avait tout pouvoir. Mais celle-ci, quand Tavernier a voulu mettre les choses sur le papier, a refusé, prétextant ne pouvoir rien faire sans lui. A ce moment là, le CNC est intervenu pour que les rushes y soient déposés - en territoire neutre en quelque sorte - quand Silberman a eu un accident de voiture à New York. A ce moment là tout s'est arrêté, et sa femme s'est retranchée derrière l'accident pour ne pas donner les rushes. J'ai encore tenté, ensuite, toutes sortes de démarches pour passer en commission d'Avance malgré l'absence des rushes - en état d'urgence - de façon à ce que l'Avance joue le rôle d'une caution morale de la profession qui m'aiderait à reprendre le film (pourquoi en effet serais-je victime de ce blocage de mes rushes?). On m'a dit que juridiquement ce n'était pas possible, et qu'il fallait attendre septembre, époque où les esprits se seraient calmés. Or moi j'ai l'esprit très calme, Tavernier aussi, il me semble. Mais Silberman m'empêche de reprendre le film en faisant passer le plus de temps possible, ce qui me met dans une situation de plus en plus difficile, ne serait-ce que par rapport aux acteurs.

Julie Christie, Jacques Perrin, Juliette Berto, Bernard Giraudeau, Pierre Vernier, Milena Vukotic et tous les autres, ils m'ont tous soutenue, ils sont tous prêts à reprendre le film, mais ils ne seront pas libres toute leur vie, et la préparation va être à refaire, les autorisations de tournage, le décor, tout cela est un gaspillage effrayant!

Cahiers. *Quelles seraient les autres instances qui auraient pu te venir en aide?*

Liliane de Kermadec. Je ne connais pas, par exemple le pouvoir d'un coproducteur comme la SFP, qui s'appelle en réalité « prestataire de services ». Je pense que ce n'est qu'un pouvoir moral, pas juridique. Jean Drucker et Toscan du Plantier ont essayé de convaincre Silberman de rester en sous-main dans la production, de façon à ne pas perdre de temps et à ne pas perdre l'acquis jusqu'à ce que la production se remonte sur d'autres bases. Mais il a

refusé. Par contre il a encore une fois promis de me laisser continuer le film avec d'autres producteurs, sans demander de contre-partie. Ces promesses, comme les autres, n'ont pas été suivies d'effet. Les autres instances, c'était le CNC, et effectivement Chaïd Nouraï a usé de ce pouvoir moral pour intervenir auprès de Silberman.

Cahiers. *Il n'y a donc aucune autre instance qui puisse soutenir un réalisateur face à un producteur?*

Liliane de Kermadec. Il y a la société des réalisateurs de films, c'est tout. La SRF a fait un communiqué à la presse, elle a donné son point de vue au CNC, elle va organiser une conférence de presse en septembre. Il y a eu aussi la solidarité de Tavernier, et le soutien moral du CNC... J'ai appris qu'en tant qu'« auteur de l'image » j'avais un droit sur ce qui est impressionné sur la pellicule même si le producteur est le propriétaire de la pellicule... C'est sur cet aspect des choses que je compte. Le metteur en scène en tant qu'auteur de la réalisation. Tout cela prend du temps et en attendant... Naturellement mon histoire est assez exceptionnelle. Il est déjà plus qu'exceptionnel qu'un producteur arrête un film sauf s'il n'a plus un sou, mais qu'un producteur qui arrête un film juste au moment où ça lui coûte le plus cher s'emploie à vous empêcher de le terminer avec d'autres, ça ne s'est jamais vu.

Il y a une législation qui définit les droits du producteur (il peut par exemple bloquer les rushes au laboratoire) mais personne n'a pu me dire quels étaient les droits juridiques d'un metteur en scène sur un plateau, ni comment se définit son rôle. On ne peut s'en remettre qu'à l'« usage ». Si quelqu'un trangresse les usages, qu'est-ce qu'on fait?

Moi j'avais une productrice assise en coulisse devant un poste vidéo branché en permanence sur la caméra et qui n'arrêtait pas de faire des réflexions plus ou moins intelligibles... Ça n'aidait personne... Et quand elle insultait Julie Christie, qu'est-ce que je pouvais faire? Comme c'était mon premier film dans le système j'étais prête à jouer le jeu. Encore faut-il qu'il y en ait un. Si cela avait été une demande de plus de commercialité, par exemple, je m'y serais pliée. J'ai dit un jour, vers la fin, à ma productrice « Vous savez, je crois que le film peut marcher » Elle m'a répondu : « Je m'en fiche complètement » Ça, ce n'est pas non plus dans les usages... En plus du préjudice subi par tout le monde, acteurs et techniciens, j'ai évidemment subi un préjudice très grave en tant qu'auteur du scénario - et aussi bien sûr les deux écrivains Charlotte Crozet et Bernard Noël qui ont travaillé avec moi à son élaboration et qui subissent le même préjudice moral et financier - et aussi en tant qu'auteur de la réalisation. C'est grave pour tout le monde.

Cahiers. *Mais est-ce que la SRF ne devrait pas jouer le rôle d'un syndicat?*

Liliane de Kermadec. J'imagine que c'est ce qu'elle essaie de faire, mais ce n'est pas un syndicat et tout cela est un problème de pouvoir...

Pour en revenir à mon problème, qui est de remonter le film, on constate qu'en France, ce sont les réalisateurs, la plupart du temps qui sont les promoteurs de leurs projets : ce sont eux qui écrivent ou font écrire les scripts, qui mettent les scénarios sur le marché. Puis ils se transforment en mendiants. Et les producteurs, ou bien ils ont exceptionnellement de l'argent - comme les miens - ou bien ils ont quelques atouts pour en trouver, ou bien ils gèrent tout simplement l'argent qu'ont trouvé les réalisateurs. Ils ne sont pas les promoteurs du projet, ce ne sont pas eux qui l'ont fait naître.

Et pourtant ils ont tout pouvoir. Est-ce que c'est logique? Julie Christie et Jacques Perrin m'ont donné leur accord, *à moi,* ils n'ont pas donné leur accord à un producteur qui avait un projet qui serait réalisé par X ou Y, écrit par Z, à l'américaine. C'est à moi qu'ils ont fait confiance. Tout le pouvoir du producteur vient donc de son argent, et non d'une mise en œuvre du projet qui le justifierait mieux. Peut-on réduire des auteurs, un réalisateur et une soixantaine d'acteurs et de techniciens à être achetés puis jetés? Et quand les mêmes producteurs, en plus se permettent de dire qu'il n'y a pas d'auteurs aujourd'hui en France, je pose la question : Qu'est-ce que c'est être un réalisateur en France de nos jours, et comment peut-on survivre? Protéger à la fois sa vie et sa création?

J'ai l'impression que ma productrice avait plus envie et besoin d'exercer son pouvoir que de fabriquer un film. Naturellement le pouvoir de dire « moteur » c'est quelque chose, mais c'est le pouvoir de l'imagination et de l'aventure, pas le pouvoir pour le pouvoir. Tu me diras que j'aurais pu comprendre tout cela plus tôt, me protéger? Il y avait la grande ombre de Buñuel qui me cachait les pièges. Silberman a une auréole parce qu'il produit Buñuel, et chaque fois que j'ai essayé de me défendre, on m'a expliqué que c'était la même chose pour Buñuel. Aussi bien le contrat que des détails de production. Alors évidemment, moi je pensais que ce qui était bon pour Buñuel était bien assez bon pour moi... Buñuel, malheureusement ne déteint pas sur Silberman, mais Silberman se sert admirablement de lui... Après tout, ce n'est pas parce qu'on produit Buñuel qu'on doit exterminer les autres. D'ailleurs, les instances du cinéma continuent à être convaincues de sa bonne foi, et que d'ici septembre il aura donné son accord. Moi, je ne demande pas mieux que d'être optimiste...

Propos recueillis par Pascal Kané

Films chinois à Pesaro

I

Il n'y a qu'un seul cinéaste chinois : le président Mao. Il n'y a qu'un film chinois : la Révolution Chinoise. Tous les films de Chine Populaire ne sont que des fragments visibles isolément de ce grand film toujours en réalisation - l'édification de la Chine socialiste.

II

Les films chinois mettent en scène des événements passés, marquants, de l'histoire de la Révolution, de son avènement ou de l'édification ultérieure du socialisme, dans leur actualité présente. C'est leur signification exemplaire, leur vertu démonstrative d'une règle de conduite arrivée à sa plus haute expression sociale alors qui les fait films. Toute anecdote, toute expérience singulière, n'est exposable que dans la mesure où elle illustre un propos politique général - engageant l'ensemble de la collectivité -, dans la mesure où, mettant en scène le programme politique, elle l'actualise d'une fiction anticipée. *De victoire en victoire* (1952) illustre la ligne politique de savoir battre en retraite pour concentrer ses forces et diviser l'ennemi; *Pionniers* (1975) la ligne politique de la nécessité de se suffire à soi-même, de *« compter sur ses propres forces »* et l'essence politique de la solution des problèmes économiques; *La Sentinelle sous la lumière du néon* (1964) critique l'embourgeoisement des cadres militaires; *Le Sacrifice du nouvel an* (1956) pose la question de la libération de la femme en comparaison de l'ancien ordre familial. Tout film met en scène un clivage politique interne au Parti - en face ou non d'une situation adverse - et la résolution de la contradiction. **Les films chinois sont des films d'éducation.**

III

Tout film vise une mobilisation de la population sur l'enjeu politique qu'il met en scène. Cet enjeu politique vaut en dehors de lui; le cinéma le formalise en concurrence avec les autres media : radio, presse, affiches, et, tout autant, Parti, usine, armée, école, commune agricole... Le film met en avant, sous le couvert de messages politiques, sa seule réalité de medium, d'agent de liaison entre les instances dirigeantes du Parti et la société, le président Mao et les masses. Réduit au statut d'outil de transmission du programme politique, support de vulgarisation, le cinéma dans sa réalité propre n'existe pas. Les cinéastes chinois le disent : « Le cinéma n'est pas un langage » (Chang Chun-hsiang, Pesaro). **Le dispositif politique se sert d'un système de représentation à des fins non représentatives d'unification des masses.**

IV

Puisque les films visent l'unité des masses laborieuses chinoises, il n'y aura qu'un film gigantesque à l'échelle de la société toute entière, dont chaque film particulier ne sera qu'un moment fugitif, exactement comme le sujet est absorbé par son identification de masse. Tous les films, tous les cinéastes, participant d'un projet politique global, s'équivaudront parce qu'ils parlent tous au nom de la même unité idéale; peu importe alors qu'ils aillent en camp - ou en rééducation - à telle occasion de l'histoire, seule compte la permanence du support cinéma. Parce qu'à travers eux s'affirme l'unité politique, il leur faut comme sujets s'esquiver : dans le cas contraire ils mettraient en danger ce principe d'unité qui les motive. Les films doivent être différents pour se compléter et qu'à travers leur diversité se lise leur commune entreprise. **Il y a un cinéma chinois, il n'y a pas de films chinois.**

V

Ce n'est qu'apparemment que les films chinois diffusent du contenu politique. C'est le politique lui-même - comme instance et loi des conduites (comme code) - qu'ils inoculent à la population. En réalité, ils ne mettent rien en sècne : rappelant la permanence du politique, ils participent de sa mise en scène constitutive, ils ne portent sur l'écran que cette mise en scène du politique par lui-même; les films ne sont eux-mêmes qu'un moment du spectacle politique. Le Parti ne s'adresse aux masses par les films que spectaculairement; il les met en scène sur la convocation de leur représentation : **chaque année 16 milliards de spectateurs finiront les films.**

VI

Mao n'est jamais représenté sur l'écran : il ne peut qu'être cité (et toute situation en est juste un prétexte) pour la simple raison qu'il est derrière la caméra. Tout film illustrera une de ses propositions dans l'actualité urgente de son application. La diversité des situations, la concrété des événements, la variété des récits se résorberont dans la commune origine du jugement. Cette catégorie transcendante qui classe et range la société ne peut pas se manifester dans le tableau sans elle-même s'inscrire dans la contemporanéité du jugement, dans sa finitude, et avouer par la reconnaissance de cette immanence sa propre mortalité. L'infaillibilité du *principe* souverain du jugement (l'objectivité de la loi) implique que Mao ne



La Sentinelle sous la lumière du néon (1964)

figure jamais en acte sur l'écran parce qu'il en fut historiquement l'incarnation vive - sinon une fois mort : deux films biographiques - documentaire et de fiction - sont en projet aujourd'hui : la mise en scène de sa mort, son embaumement, assure hors de son corps la perennité de la catégorie. Mao peut bien apparaître en affiches, chromos, verbalement ou analogiquement, dans les films : ceci est sans valeur car le tableau dans son intégralité renvoie au juge, le reflétant à tout moment de leur fiction, les films l'imageront. Cependant aucun des personnages qui par le rang, par le rôle, pourrait prétendre s'y substituer, n'en possèdera **le signe distinctif suprême - le point de beauté au coin de la bouche.**

VII

Nul doute là-dessus : les cinéastes chinois savent cadrer. Il savent très bien ce qu'est un cadre, un angle, une profondeur de champ (est-ce là un apport des Russes?); ils méconnaissent par contre le montage, cette opération spécifiquement cinématographique (le montage se ramène au raccordement chez eux). Rien n'échappe à la caméra : renfermant dans la globalité de son cadre, alignant le réel sur son angle de vue, le structurant dans la perspective de son objectif, rassemblant et hiérarchisant les rôles et les agents par la profondeur maximale de son champ, la caméra surveille - ou écoute moins qu'elle ne *planifie.*

Ce n'est pas sans raisons si les plus beaux plans des films chinois sont les plans de masses ou de foules : la nécessité, toute militaire, de la discipline (les films célèbrent d'abord la révolution et la lutte de l'A.P.L., la résistance contre les Japonais, ou, aujourd'hui, les miliciens ou miliciennes, - l'armée est le modèle fonctionnel, issu du peuple, de l'organisation sociale efficiente) ordonne le contenu de l'image, mais cet ordonnancement du groupe se fait d'abord pour la caméra. L'homogénéité du groupe, la perfection formelle de son mouvement n'est accessible que du point de vue supérieur de la globalité, tel que la caméra peut le fixer, et le révèler par la suite aux sujets. (On retrouve la même exigence dans les documentaires - *Le Larynx artificiel, La Poste du peuple* - ce modèle de l'OST industriel pour Lénine - *Tachai, Tombe de la dynastie Han).)* Seule la caméra peut transcrire ce que les corps dans l'immédiateté de la discipline dessinent au-delà d'eux-mêmes; seule elle peut rendre évidente la nécessité du pli des corps individuels à la discipline du groupe; seule elle peut restituer le dessein final de cette écriture des corps. Le plan dévoile au sujet son existence collective; de même son action se justifie par son encadrement. Cette reprise formelle des comportements reproduit l'ordre politique du groupe et l'incorporation des sujets.

C'est sur le spectacle que les masses adhéreront au politique et en réaliseront le progamme - c'est pour les défilés et les feux d'artifices qu'elles se battront, telles que les visualisent les films. De là l'impératif des « types » : ouvriers, paysans, soldats, femmes et enfants, minorités et secrétaires du Parti, cadrés dans leur quotidienneté, se reconnaîtront dans l'abstraction de leurs signes distinctifs qui, intégrant et synthétisant toutes les singularités, leur diront leur être collectif et de classe. Ce n'est pas par la réalité exemplaire de situations que les films convaincront, mais par la clarté du tableau, par la capacité de l'exposé à quadriller le réel, à nommer toute chose - par sa capacité à rendre sensible l'écriture de la loi communiste qui se trace à même les corps *in vivo.* Les cinéastes chinois ont en un sens raison de dire que le jeu de leurs acteurs est *« réaliste »* - alors qu'il nous paraît à nous, Occidentaux, provenir de l'économie gestuelle du théâtre et fortement marqué par la culture - puisqu'il dit la réalité de cette inscription des corps et que le réalisme n'est qu'affaire de style. Dès lors on peut bien, avec une fausse naiveté, caricaturer selon une simplificaton extrême les officiers Japonais, les fantôches du Kuomintang, l'Américain ou le Soviétique : les caricatures indiqueront d'abord leur esprit non collectiviste, leur individualisme, leur être de désordre (leur asocialité, leur anticommunisme) - ce par quoi ils se séparent de l'entreprise communiste et s'y opposent.

Bien sûr ces caricatures trompent (mais peut-être est-ce nous qui nous fourvoyons à leur imposer une vérité objective : elles sont de la même veine que les caricatures de Hollywood après la guerre à propos de l'agression japonaise ou du mythique « péril jaune ») : elles sont mensongères sur la dureté du conflit avec les Japonais, sur les épreuves de la Révolution, le socialisme radieux qui s'y oppose rend incompréhensible la nécessité présente des efforts sur la production, de la permanente vigilance contre « les ennemis du peuple » - mais leur leurre met directement en place le dispositif scénique du politique dont il doit se soutenir pour que fonctionnent ses catégories de classement, de distinction et d'identité, de comparaison. La lourdeur de l'appareil technique de réalisation (son et image) concourt à ce dessein; elle ménage la distance du jugement, implique le calcul serré et exhaustif des ingrédients des plans, elle prévient tout accident, tout hasard, toute manifestation singulière. Les Chinois sont des gens d'écriture : ils se servent du cinéma, de l'audiovisuel, selon les catégories d'universalité et de vérification du jugement qui sociologiquement caractérisent l'écriture. **En raison de cette appréhension, leur cinéma nous paraît pauvre, lourd, redondant.**

VIII

Le propre de la Loi est d'épuiser par sa généralité toutes les figures de cas sans s'arrêter à aucune, d'englober leur diversité par son unité formelle, de résorber leurs différences dans la continuité du texte. La loi cadre, découpe et ordonne, tout le réel est invité à s'y déposer; il ne doit rien rester en-deçà des textes. Bons ou mauvais, riches ou dépouvus de sens, les cinéastes chinois semblent bien garder indistinctement tous leurs plans, il y a une incapacité chronique chez eux à jeter au panier des plans inutiles pour leur propos. La rareté et le coût de la pellicule ne suffisent pas à expliquer une telle défectuosité : elle vient aussi de la nécessité juridique, comptable, que rien ne reste hors la loi; une image abandonnée est une lettre morte, un jugement inabouti ou caduc qui risque de contaminer toute la cohérence du code. Le montage est l'*« art des intervalles »* (Vertov), il inscrit dans la continuité du film la discontinuité : il institue entre les plans un écart, une surface vierge de toute inscription de la Loi : la traversant de part en part, tel le désir, il lui signifie sa faillite, l'impossible réduction du réel à la Loi. **L'exposition cinématographique de l'unicité du politique impose le renoncement au montage.**


IX

Cette maladresse première du rejet du montage s'est reportée intégralement dans les plans, soit que des mouvements irrationnels des sujets s'y repèrent, soit que du référentiel s'insurge, malgré sa prévention, (notamment sous forme du désordre vestimentaire ou corporel) pour troubler l'harmonie et l'équilibre du tableau, soit par le retour prédominant de la vieille perversion culturelle du fétichisme : d'autant moins contrôlé qu'il règle la prise de vue. Mao inévitablement viendra prendre la place des dieux renversés *(Le Détachement féminin rouge, Le Sacrifice du nouvel an, Serves);* le conflit, le débat politique se posera en termes de croyance et d'incrédulité, il faudra bannir toute manifestation de scepticisme. Dans *La Sentinelle sous les lumières du néon* un policier croise des religieuses : alors qu'ils cherchent réciproquement à s'éviter sans y réussir, le trottoir les oblige à s'opposer; - à la fin du film, le même policier les croise de nouveau, mais, cette fois, les deux religieuses lui cèdent le haut du pavé. Le documentaire qui célèbre l'invention du larynx artificiel, appareil que le patient peut enlever à volonté, est intégralement commenté, sauf lorsque les muets, par la grâce de leur prothèse, découvrent l'usage de la parole. **Nous avons à ce moment le son direct pour entendre ces hommes et femmes jusqu'à présent muets remercier le président Mao de leur avoir donné la possibilité de parler; la caméra fixe pour finir le portrait du président accroché dans la salle. Il est inutile d'insister sur la signification d'une telle procédure.**

X

Si dans les films chinois présentés à Pesaro, seul *Serves (Nun Nu,* 1964) de Li Tsun tranchait, c'est que, en deçà de la persistance d'une forme académique - où se lit nettement l'influence soviétique -, ce récit doxal de l'exploitation des serfs par les lamas au Tibet intègre dans sa représentation même la dimension métaphysique, la religiosité du conflit politique. Ce film - où on parle peu et sombre malgré le *happy end* de la Libération - traduit formellement la répression économique, sociale et sexuelle de l'ordre religieux sur un sujet, la résistance d'un corps aux images, par un déséquilibre des images qui les rend disponibles pour le montage. Il affirme, dans ses limites imparties, l'autonomie de régime de l'image, son travail spécifique du sens. A force de méconnaître celui-ci, de le dénier, la politique risque bien, en Chine comme ailleurs, de s'y ruiner. (1)

Yann Lardeau

1. C'est du reste bien ce que soufflait, en annexe de ce festival du film chinois, la rétrospective du cinéma italien des années 50 qu'avait parallèlement organisée la XIVe Mostra de Pesaro.

Grémillon à l'Action-République

Le chef-d'œuvre de Jean Grémillon, *Le Ciel est à vous*, a une sorte de petite histoire critique. Dans l'étude attentive qu'il consacre au cinéaste, (*Anthologie du cinéma*, tome 2) Pierre Billard souligne en effet que lors de sa sortie, le film a fait l'objet de malentendus. On l'a pris pour une œuvre sur la résistance, sur l'aviation, ou encore pour un documentaire. Cette opacité à l'endroit du sujet, Billard l'attribue à « l'extraordinaire solidité de construction »; « *tout se tient*, nous dit-il, *avec une telle nécessité que le film paraît relever de l'évidence* ». Ce commentaire est très juste, mais on peut penser qu'un grand nombre de chefs-d'œuvre, tous aussi parfaits formellement, ne se dérobent pas ainsi à l'appel du sujet. Plus exactement : pas de la même manière. Il y a en effet tout un cinéma qu'on peut qualifier de *métaphorique* parce que les films qui en procèdent semblent désigner, hors d'eux-mêmes, la place d'un objet, d'un mot que pourrait découvrir le critique sagace et qui donnerait comme la clef du film. Si ce critique est théoricien il fera précéder le mot de la préposition *sur*, et de la préposition *comme* s'il est poète. Naturellement, si le film existe, ce mot sera insaisissable, l'important ici n'étant pas la recherche de ce mot mais le dispositif qui en désigne, hors film, la place.

Je parle ici d'un registre assez vaste du cinéma (et même de l'art), je noterai seulement qu'il concerne également deux esthétiques cinématographiques qui paraissent totalement opposées. Il s'agit en effet aussi bien du cinéma du leurre, de la brillance euphorique, qui fonctionne toutes causes cachées (tout rapport caché à la cause), renvoyant à un signifié particulièrement alléchant, que du cinéma de l'étrangeté, de la distorsion de la cause et de l'effet, (et de l'accent mis sur cette distorsion). Cette étrangeté désigne le leurre comme son avenir ou son passé merveilleux : la brillance comme écartement métaphorique *comblé*.

J'ai employé le terme *esthétique*. En fait nous sommes ici au pays des *effets* (et donc des causes), de leurs « mensonges » comme dans le cinéma américain (un aspect du cinéma américain), de leur « vérité » comme par exemple chez Robert Bresson. Car on peut voir les choses autrement : des cinéastes comme Mizoguchi, comme les grands Américains font des œuvres où la brillance qui peut nous méduser, et éventuellement aussi, nous inquiéter, est soutenue par une *structure;* cela même qui nous permet de parler de technique cinématographique, (et donc de maîtrise) comme quelque chose qui pourrait être isolable. En fait cette structure semble accrochée, adhérant au leurre et en même temps comme « à côté », ne le concernant pas. Cette impression peut nous faire deviner que la structure dont nous parlons ne tient pas au leurre selon un rapport de causalité. La structure ne fonctionne pas à la cause. Je renverrai à ce propos à la distinction que fait Lacan entre la cause et la loi dans le *Séminaire*, livre XI.

Je ne fais qu'effleurer ces questions pour situer *Le Ciel est à vous* et le cinéma de Grémillon. Ce qu'on peut dire de ce film, c'est que toute brillance en est absente et que dans cette fiction riche et dense, l'effet de signifié (le sujet) fait défaut, ou plutôt résiste à désigner sa place. A aucun moment du film ne se font entendre ces appels charmeurs ou inquiétants qui signalent le rapport à la cause. Il faut donc, avant de nous demander d'où provient la magie de cette œuvre si continûment dénuée de magie, s'arrêter sur ce fait : *Le Ciel est à vous* ne nous dit rien, ne nous dit rien à la manière dont un film, intuitivement, nous parle. Je crois en effet que c'est précisément de cette absence d'appel que le film peut alors faire sens et nous marquer de toute sa force.

Singulière force, si contraire à l'hypnose cinéphilique en ce qu'elle s'impose d'abord en dehors de toute croyance.

Je commencerai par la situer dans la présence de ces pancartes : l'inscription « Terrain de l'Aéro-Club » ou l'enseigne lumineuse du garage des Gautier. Ces inscriptions, en clôturant l'objet qu'elles désignent, empêchent de ce fait toute connotation et tout fantasme. Et, à vrai dire, dans nombre de plans des films de Grémillon, choses et gens ne se « montrent » (si l'on peut dire) qu'avec la netteté sans bavures ni frémissements d'une *inscription*. Objets en pointe et en relief comme le balcon de l'appartement de Gabin et de Madeleine Renaud dans *Remorques*, ou le bar-véranda de l'hôtel dans *Lumière d'été*. Comme aussi la chanson des orphelins dans *Le Ciel est à vous* ou les troupeaux de moutons dans *L'Amour d'une femme*. Ou encore ces deux surprenants « portraits », de Gabin et de Madeleine Renaud, analogues à des photographies, montrés l'un après l'autre au début de *Remorques*. Choses montrées qui s'avancent vers nous comme pour refuser tout statut de chose montrée et qui par là s'ancrent et persistent. Choses qui semblent nous dire, dans une sorte de silence du regard « je suis là ». Ces choses sont belles en ce qu'elles inscrivent le visible, et se donnent à voir comme inscription.



Au milieu : J. Grémillion (tournage de *La Métisse*)

Cette force de l'écrit s'applique là où on l'attendrait le moins : ainsi dans une histoire poétique et romanesque à souhait comme dans *Remorques*. Grémillon filme ce récit avec une sorte d'objectivité documentaire qui fait que, lorsque l'émotion nous poigne (et c'est souvent), elle ne nous brouille jamais ni la vue ni les oreilles. Émotion spéciale et comme obligée qui nous prend par exemple à la *matité* des plaintes de Madeleine Renaud qui se sent délaissée. Cette matité a peu de choses à voir avec l'art classique de la litote; il ne s'agit pas d'une retenue à travers laquelle on percevrait les abîmes des sanglots. Ici le jeu de Madeleine Renaud, qui épouse l'art de Grémillon, paraît occuper avec une exactitude absolue, toute la surface possible de l'espace de l'émotion, sans appel ni résonance. Et devant ce lyrisme sans lyrisme, nos larmes elles-mêmes surgissent objectivement.

On voit ainsi par ces quelques exemples que la « perfection sphérique » dont parle Billard, l'économie de construction du *Ciel est à vous*, n'est peut-être pas seulement à admirer comme une réussite singulière du cinéaste, elle tient aussi, dans la mesure où elle présente un lien profond avec *l'écrit*, au *style* propre de Grémillon, en d'autres termes, au signifiant de son désir et au risque qui s'y attache.

Lorsqu'on voit plusieurs films de Grémillon, on est frappé par la diversité d'approche des scénarios, du « il y a à filmer ». Ainsi pourrait-on opposer d'une part *Le Ciel* et *Remorques*, où les préoccupations de Grémillon semblent se fondre dans le récit même, apparaître dans le style; et d'autre part *Lumière d'été* et surtout *L'Amour d'une femme*, où l'éthique du cinéaste, sa confiance en la loi de l'écrit « passe » dans les thèmes et fait l'objet de conflits narratifs. Entre le monde du travail et de la corruption dans *Lumière d'été*, entre l'amour d'un homme et le travail dans *L'Amour d'une femme*. Dans tous les cas il faut noter que cette force de l'écrit ne s'effectue jamais *contre* l'image : elle tendrait plutôt à occuper sa place, je dirai même qu'à la limite elle veut lui faire dire *encore plus* dans le sens de l'amour. De façon imprévue, on devine chez Grémillon une foi amoureuse en l'écrit qui peut dépasser ce qu'espèrent de l'image - en s'y sacrifiant - les plus pervers. On a remarqué par exemple les mines renfrognées et indifférentes de Jean Gabin dans *Remorques* ou des habitants d'Ouessant dans *L'Amour d'une femme* lorsqu'on leur parle de la mer, de cette mer qui est là derrière eux, faisant toute leur vie, dans toute sa présence in-regardable. Il y a de la stratégie dans ces conduites, stratégie sans doute un peu folle. A propos du *Ciel est à vous*, Serge Daney me faisait remarquer que la famille Gautier qui a tout pour paraître étriquée, mesquine, bien-pensante, *pétainiste* en un mot, finira par servir de modèle - parfaitement crédible, est-il la peine de le souligner - à la France résistante. Le sublime dans le film, et qui en fait un chef-d'œuvre, c'est que cette transformation s'effectue sans rupture, sans renvoi à l'inquiétante ambivalence des âmes qui énoncerait que « les Gautier sont *à la fois* pétainistes et résistants ». Plutôt quelque chose comme « ces gens qui ressemblent à des pétainistes vont devenir un exemple pour la résistance » et cela pas à pas, insensiblement, par la seule force de l'attention, du travail, de la rigueur, qui est ici, en même temps, la force de l'amour. De même

Thérèse, petite bourgeoise un peu pincée, craintive devant le désir de voler de son mari, finira-t-elle par avoir des ailes. Extraordinaire Madeleine Renaud dans son devenir ailé. Cela ne doit pas faire oublier cependant la contre-partie en réel, toujours présente (quoique jamais chagrine) chez Grémillon : la place vide du piano de la fille des Gautier, prix à payer pour le désir des parents Gautier, restera longtemps gravée dans nos mémoires, aussi fortement que la présence des objets dont on parlait plus haut. Car *Le Ciel est à vous* est construit comme le budget serré des Gautier, et si le mot nécessité doit être employé, il faut le rapporter aussi à l'adjectif « nécessiteux ».

A travers ces exemples, on comprend que ce qui touche le plus chez Grémillon, c'est lorsque son extraordinaire *attention* se porte vers l'objet qui, par excellence, ne semble pas pouvoir s'écrire : la femme. La femme à aimer c'est la femme simple, celle qui s'écrit, avec une mate passion, dans ses gestes et ses expressions; le corps de la femme écrite en devenir comme le réalise avec tout son génie Madeleine Renaud. Le miracle vient de ce que cette vérité à plat de la femme ne ressemble jamais à l'expression d'un désir tordu et rabat-joie de faire passer le terre à terre pour l'adorable : la puissance de l'écrit, parce qu'elle est devenir, se confond avec l'amour même.

Sans doute y a-t-il selon les films, des différences et une reprise en considération des choses; il ne s'agit pas d'un système. Dans *Remorques* et *Le Ciel*, Madeleine Renaud a épousé le cinéaste. Dans *Lumière d'été* Madeleine Robinson, personnage de Prévert, fille mystérieuse tombée du ciel finira par être « regardée » par Grémillon, mais comme à la suite d'un long malentendu. Dans *L'Amour d'une femme* c'est encore plus passionnant et plus complexe. Jamais ce thème de la femme écrite, ici de la femme-travail n'avait paru aussi central; et aussi, de manière imprévue chez Grémillon, le cinéaste semble regarder du côté des images : les yeux du médecin (Micheline Presle) brillent en compagnie du peuple laborieux, et lorsqu'elle pratique une périlleuse opération, c'est un spectacle donné devant des spectateurs. On assiste également dans ce film à des scènes très localisables, à dominance métaphorique comme dans le cinéma américain : on voit Micheline Presle soigner les bobos des mauvais plaisants corrigés par Massimo Girotti. Par ailleurs, quand ce dernier renonce à épouser Micheline Presle, il y a dans ce renoncement quelque chose d'un sacrifice pervers (et masculin) à *l'image* de la femme, même s'il s'agit en même temps de l'image du travail. On pense, pour ce dernier film de Grémillon, à la fraîche apparition d'une structure fantasmatique qui avait jusqu'alors emprunté d'autres voies que celles de l'image.

Bernard Boland

VIDEO et NARCISSISME

par Jean-Paul Fargier

La vidéo est un médium qui se mange froid, aurait dit le grand Mac un jour de bise. C'est quand même pas une raison pour trop tarder à servir ici certaines bobines en forme de galettes. Je continue donc mon feuilleton des produits magnétoscopiques.

En vrac

I. Commençons par réparer un *oubli*. Les bandes *Clic clac merci Chirac, Sois belle et tais-toi, Anne, Corinne et les autres* dont il a été question dans ma dernière chronique *(Cahiers* 288) sont diffusées par : MON ŒIL 20, rue d'Alembert 75014 Paris, tél. : 331.69.00.

Ainsi que beaucoup d'autres. Envoi du catalogue sur demande.

Dans le cadre de cette rubrique, nous publierons bientôt un entretien avec les animateurs de *Mon Oeil* sur la diffusion vidéo (qui utilise quoi? dans quel cadre? les bandes qui marchent? celles qui ne marchent pas?).

2. Il y a eu de la vidéo à la dernière *Semaine des Cahiers*. Ont été montrés : *Munich*, de Paul Roussopoulos; *Clic clac merci Chirac*, de Jean-Jacques Henry; *Supporters si vous saviez*, une bande produite par le Coba et réalisée par Vidéodéba qui a beaucoup servi dans la campagne pour le boycott de l'Argentine; *Boukovsky à Saint-Nazaire*, la rencontre d'un dissident, quelques jours après son échange avec Corvalan, avec une ville ouvrière qui s'était mobilisée pour sa libération, rencontre passionnée et passionnante où l'on voit se heurter deux mondes, celui des mots usés par les illusions révolutionnaires et celui des mots qui coûtent cher dans le réel de la Révolution d'État, les mêmes mots (j'ai fait le montage de cette bande tournée par et pour l'équipe Gatti); *L'Emission*, un bouquet de sketches très courts (entre 2 et 5 minutes) autour de la mort de Baader, réalisés par des étudiants de Vincennes dans le cadre de mon UV vidéo et en liaison avec l'UV de Le Péron sur la télévision. *Jean-François Bizot fait de la télé* ou comment l'ex-rédacteur en chef d'Actuel s'entraîne devant ma caméra vidéo avant d'aller chez Pivot présenter son catalogue, puis comment il réussit et rate à la fois son coup à *Apostrophes*, enfin comment après son passage il analyse sa prestation - c'est drôle et il y a quelques vérités concrètes sur le médium fort bien vues et dites; enfin, *Le Lion, sa cage et ses ailes*, de Gatti, Hélène Chatelain étant là, le soir, pour répondre aux questions des spectateurs. On a beaucoup regretté de ne pouvoir montrer *Les Nouveaux mystères de New-York*, réalisée à la paluche par Jean-André Fieschi, celui-ci étant retenu malencontreusement à l'étranger. Partie remise. On a d'ailleurs fait une projection de sa bande un matin de la semaine suivante pour quelques spectateurs hâtivement prévenus. De toute façon, on reparlera prochainement ici du travail de Fieschi.

3. Vif succès de la semaine *Vidéo/Femmes* qui succédait à la semaine des *Cahiers* dans la sympathique salle de *l'Action République* (la meilleure programmation de Paris, si vous voulez mon avis, en tout cas c'est l'endroit où j'ai vu cette année le plus grand nombre de films).

4. Il y aura de la vidéo au Festival de Trouville (fin août). Avec en particulier *Mrs Jekyll et Mrs Love* de Milka Assaf, montrée également à la semaine *Vidéo/Femmes*.

5. Vue à Beaubourg, l'expo de Nam June Paik : Vidéo Jardins (ou Jardins Vidéo). Nam June Paik est un vieux routier de l'art vidéo. Son dispositif pour le Pompidou Center valait le déplacement. Une sorte de combe carrée où gisaient pêle-mêle des plantes grasses et des caisses maigres, je veux dire des téléviseurs; caisses renversées sur le dos, offrant leurs gueules phosporescentes aux feuillages verts de peur et aux bouches bées des visiteurs dont la vue plonge sur ce dépotoir de luxe du haut d'une passerelle qui cerne la combe (la tombe?). On circule en chuchotant. On se penche un peu par dessus la balustrade, en craignant de chuter dans ce marais glauque du Même cinquante fois répété sous des angles différents. Tous les postes diffusent le même programme : un cocktail des vieilles bandes de Nam June Paik. Ce n'est pas tellement ce qu'ils montrent qui compte, c'est les changements rapides de lumières qu'ils imposent à nos visages, nous faisant végétal inerte à notre tour. On songe à quelque ménagerie de monstres froids, doués d'une parole mécanique mais incapables de recevoir, de comprendre, mais par contre très capables, tels des fleurs carnivores, de vous happer vite fait. Mini-jungle d'images. On fuit. Et on rentre chez soi allumer la télé à l'ombre des avocats en pot.

6. Vu aussi, *just edited*, la dernière production de Vidéodéba, *Le Petit chaperon bouge* (diffusion *Mon Oeil*). Sur le thème du viol et de la violence quotidienne faite aux femmes, un montage d'interviews intéressantes parce que suffisamment longues (une petite fille, une prof de gym) et de scènes de fiction jouées dans le style du cinéma muet. Une bonne bande féministe de plus.

En détail

Quand on pratique la vidéo, on s'aperçoit vite que ce médium entretient des rapports très particuliers avec le narcissisme ou, ce qui revient au même, que le narcissisme trouve un instrument privilégié dans la vidéo.

D'abord parce qu'il est fréquent de voir ceux qui s'en servent passer devant la caméra beaucoup plus facilement que s'il s'agissait du cinéma. Sans doute à cause de la possibilité matérielle de l'effacement, de l'annulation.

Ensuite parce qu'il est non moins fréquent, dès que le bruit s'est répandu, que vous disposez d'un magnétoscope portable, de recevoir des appels téléphoniques, toujours urgents, vous demandant de venir filmer tel meeting, telle réunion, telle fête de l'orga machin ou du comité truc, c'est très important, je t'assure, il y aura le chef, ça sera très chouette, tous les copains seront là, on voudrait se revoir après, pour analyser tout ça, tu comprends? Je comprends. C'est ce que j'appelle le narcissisme du groupe. Il va sans dire que je préfère le premier, celui qui dit son nom.

Surtout quand, poussé très loin, il donne des œuvres remarquables, inédites par la mise en jeu de corps qui ne se retranchent pas derrière le désir d'un autre (un acteur peut toujours dire qu'il ne fait que ce que le réalisateur a voulu, de même que ce dernier peut mettre en cause son acteur/son actrice sans toucher à lui-même).

Deux exemples.

Nombrelles. Nombril au féminin. Une bande signée Anne, Mériem, Périne. Sur le désir de maternité. Anne a un enfant, Périne voudrait en avoir, Mériem non. Les trois réalisatrices parlent de ces désirs, se filment en train d'en parler, fabriquent des images qui parlent pour elles. A quoi s'ajoutent des interviews de femmes filmées dans une maternité. C'est souvent très bien filmé, avec des recherches de montage pour quitter la pente facile du son direct. Le plus intéressant reste les passages des réalisatrices dans le champ, signant le film avec leurs corps, leurs biographies, constituant leurs propres images en sujet et matrice du film. (Diffusion *Mon œil*).

On lira ci-contre quelques réflexions inspirées à l'une d'elles, Anne Faisandier, par la réalisation de ce vidéogramme qui était une première rencontre avec la vidéo. On y retrouve nombre d'impressions partagées par ceux qui abordent ce médium.

Mrs Jekyll et Mrs Love (3/4 pouce couleur, 52 minutes, production et diffusion Tricontinental Production, 12, rue Clavel, 75019 Paris) a été réalisée par Milka Assaf, qui admire beaucoup le Moullet d'*Anatomie d'un rapport* et qui a collaboré avec le Godard de *Numéro Deux*. Avec la complicité, comme actrice, de Geneviève Boyer, et comme techniciens, entr'autres, de Gérard Martin, François Leclerc, Kendall Meys, Jean-Marc Pillas, Gérard et Francine Teissèdre. Par rapport à toutes les bandes vidéo dont on a parlé ici, c'est une production relativement chère, avec caméras et régie couleurs, studio et correcteur de base temps; ce qui donne un produit techniquement injectable à la Télévision Française, si elle en veut bien, mais ça c'est une autre histoire sur laquelle il faudra revenir (l'histoire des normes de diffusion, des censures qu'elles innocentent).

C'est un film sur le thème de la coquetterie. Deux femmes - Milka Assaf et Geneviève Boyer - face aux images de femmes dans la publicité, dans la tête des hommes, dans leurs têtes. Les énoncés du film, pour qui fréquente une certaine sociologie, un certain journalisme et le discours féministe, sont ces énoncés connus, rabâchés même, sans que cela d'ailleurs change beaucoup de choses. Mais l'énonciation, elle, n'est pas banale. D'une part, elle met en jeu de nombreux truquages électroniques dont les plus remarquables consistent en des *incrustations* des modèles et des objets, des sujets et des produits de la coquetterie (gardons ce mot pour faire vite) dans des miroirs et des chèques (l'incrustation est une opération électronique qui permet d'inclure un fragment d'image dans une autre, non par fondu mais par découpe, exemple : le speaker du Journal Télévisé se découpant sur fond documentaire). D'autre part, en un système d'interpellation personnelle, à la première personne, cette énonciation met à contribution des corps de femmes, celui de la réalisatrice et celui de sa complice, qui poussent très loin la démonstration de ce que les codes de beauté imposent comme tortures aux femmes qui veulent rester dans les codes du désir dominant. Particulièrement impressionnantes - et très drôles en même temps - sont les séquences de l'épilage avec la bande adhésive Ratapoil (ou quelque chose d'aussi cloche) et des masques dits de beauté, cataplasmes qui sèchent, tirent la peau, interdisent de rire. Ce qu'elles font pourtant. Et alors les masques craquent. Et le film s'achève sur cette promesse ambiguë. Comme l'aube dissout les montres à la fin d'un film d'épouvante, mais on sait que la nuit les ramènera.

Les vidéo-jardins de Nam June Paik



Questions à Milka Assaf

Q : *Est-ce qu'on peut dire que* Mrs Jekyll et Mrs Love *a quelque chose à voir avec le narcissisme? Quelque chose que moi, en tout cas, je trouve très productif?*

R : Dans *Mrs Jekyll et Mrs Love*, non seulement j'affirme mon désir d'identité, mais je revendique aussi mon narcissisme, parce qu'il me permet de me réapproprier mon image. Pendant des années j'ai fui ma propre image, j'ai essayé de ressembler à une norme venue d'ailleurs avec un acharnement terrifiant, modifiant mon visage, transformant ma silhouette, corrigeant à chaque fois le tir de peur d'être démodée, de peur de devenir un monument. Mais je ne m'aime pas encore assez car je n'ose pas ôter le masque que j'ai mis tant de soin à fabriquer, sauf un court moment où je me montre « laide », et c'est là mon ultime coquetterie, celle qu'aujourd'hui je peux me permettre, parce que mon identité je l'ai trouvée dans la fabrication d'autres images. J'ai enfin accouché de moi. J'ai mis au monde mes premières images, celles que je reconnais pour miennes, parce qu'elles traduisent la structure de ma pensée, qui n'est pas narrative. D'une manière cohérente je ne sais parler que par thème, autour duquel je regroupe toutes mes informations. Ma plus grande source d'information c'est moi : ce qui m'amène à me raconter par thème. Ici le thème c'est la coquetterie, ce pourrait être un autre.

Q : *Votre film ressort plus de la fiction que du document, il est joué, et pourtant on ne peut pas dire que ses actrices, vous-même et Geneviève Boyer, fonctionnent totalement comme actrices, elles sont trop engagées comme sujets.*

R : Geneviève Boyer est co-scénariste et actrice de son propre rôle. Ce que j'ai mis en image ce n'est pas elle, c'est son problème, mais en même temps elle était plus que consentante, partie prenante. Pendant des années, son problème a été la négation de son corps, parce qu'elle ne le trouvait pas beau. Aujourd'hui elle a maigri, elle s'accepte. Quand j'ai manifesté l'intention de la faire paraître en culotte et soutien-gorge devant la caméra, elle m'a aussitôt opposé un refus angoissé. Et je me suis demandé quelles images mettre sur le discours d'une femme qui parle sans cesse de son corps mais qui refuse de le montrer. Pour moi, c'est ce refus qui est devenu d'un coup une réalité, c'est lui que j'ai mis en image. Face à la caméra, Geneviève apparaît cachée derrière une serviette tendue, qui devient l'écran sur lequel sont projetées toutes les images dont elle a peur. Condensation rendue facile par la technique vidéo.

Q : *Justement la vidéo. Pourquoi la vidéo plutôt que le cinéma pour ce film?*

R : La technique vidéo-couleur, avec ses possibilités d'effets spéciaux par l'intermédiaire d'une régie, permet de faire dans le même cadre des rapports entre différentes images. Et je me suis aperçu que cela correspondait à ma structure de pensée : j'ai toujours envie de dire plusieurs choses à la fois, être obligée de les ordonner, de les hiérarchiser me fait problème. J'ai longtemps travaillé comme monteuse de cinéma. J'ai collé des images les unes à la suite des autres, cherchant dans leur juxtaposition un rapport significatif. Aujourd'hui avec la vidéo-couleur je réalise un vieux rêve : je monte à l'intérieur d'une même image. Cela prend la forme d'un langage qui fait l'économie du discours-pléonasme, la parole reprend son autonomie, elle peut partir dans un autre sens.

Q : *Comment vous situez-vous par rapport à la pratique de l'image militante, féministe ou autre?*

R : Les images que j'ai faites, je les reconnais aussi pour miennes parce que j'y parais dans mon propre rôle, celui que je tiens dans la vie, du moins à certains moments, celui de cinéaste. Le mouvement de libération des femmes a mis avant le *je*. Ce qui m'étonne dans la majorité des films de femmes que j'ai vus, c'est qu'elles n'apparaissent jamais en disant Je, elles se réfugient derrière la parole et les images des autres, reportages, interviews, informations. Un Je fantôme manipule la représentation des autres. Il est sans doute plus difficile de partir de soi, mais je pense qu'en le faisant on peut aller plus loin, se permettre beaucoup plus de fantaisie. Tenter de concilier les désirs des autres avec le sien propre normalise toujours un peu et amène à un résultat assez banal du point de vue créatif. Je ne crois pas à la possibilité d'une œuvre d'art collective. Pour moi, un film ou une vidéo n'a de l'intérêt que si la perception des gens est troublée : c'est pourquoi j'ai beaucoup travaillé du point de vue de la forme. Je dis cela parce que j'ai travaillé sur de nombreux films militants, ils finissaient tous, par souci de démocratie, par devenir des produits bâtards dont personne n'était satisfait, ni les sujets qui se sentaient trahis dans leurs propos, ni ceux qui avaient réalisé parce qu'ils se culpabilisaient de n'avoir su rester fidèles, ce qui suppose encore de pouvoir l'être. Il serait temps de comprendre qu'un film cinéma ou vidéo n'est jamais une traduction exacte de la réalité, mais toujours une déformation. Ce qui est possible c'est de se mettre d'accord sur la manière de déformer. Le Je qui déforme peut alors préciser dans quel sens il le fait, de quel endroit il parle. Pourquoi dans notre pratique toujours nier la recherche de notre identité?



Incrustation d'un faux reflet dans un miroir *(Mrs. Jekyll and Mrs. Love)*

Anne Faisandier parle de « Nombrelles »

D'où je parle?
J'ai fait avec Perrine et Meryem un film-vidéo sur le désir ou le non-désir d'enfant. *(Nombrelles)*

Pourquoi je parle?
Jusqu'ici je n'ai parlé et fait (très peu) que dans le cinéma, super 8 ou 16 mm. La vidéo, c'est pas pareil...

Oser rater une image
Quand j'appuie sur le bouton de la caméra 16 ou super 8, je pense à l'argent que je suis en train de dépenser, à tout le travail de labo que va demander le développement du film, et je censure en me disant que je n'ai pas le droit de rater une image. Alors, je fais une jolie image bien propre et sans intérêt, cadrée comme on m'a appris à cadrer, éclairée banalement. (J'assure comme la deuxième balle de service au tennis). Les premiers jours de vidéo, j'ai fait souvent de la merde. J'ai osé sortir de mon cadre banal, au risque de rater l'image. J'ai pris mon temps. J'ai tout cassé mon beau savoir. J'ai cherché jusqu'à trouver une image qui me plaise vraiment. J'ai fait comme avec un micro. J'ai fait une *prise d'image.*

Se filmer
Pour des raisons de sérieux ou encore une fois d'argent, au cinéma je fais des images utiles. Utiles pour démontrer des idées. Des idées « politiques ». Les premiers jours de vidéo (et je le fais encore maintenant) j'ai filmé mes copines, mon gamin, elles m'ont filmée. J'ai mélangé mon envie de faire du cinéma et mon rapport direct avec des personnes aimées.

Quand je filme quelqu'un que j'aime, quelque chose passe dans l'image. Je suis à l'écoute de ce qu'il y a de plus beau dans ce corps. Je le filme. Il le sait. Il se met en scène. Il y a un rapport direct (presque d'amour) entre la caméra et ce qu'elle filme. Et là, je filme complètement (avec mon savoir technique et tous mes désirs).

Pourquoi ne pas faire pareil avec tout ce qu'on filme? Filmer avec amour, avec haine, avec indifférence, avec ennui, et qu'à chaque fois on sente tout ça à l'image?

Et puis j'ai vu l'image de mon corps. Comment peut-on filmer sans arrêt le corps des autres, avoir un point de vue sur le corps des autres, sans savoir un peu quelque chose sur le sien. Comparer l'image qu'on veut donner, à l'image qu'on a. Se rendre compte qu'on se met en scène devant la caméra. (Alors dans un reportage, mon but n'est pas de faire oublier la caméra, mais au contraire de la rendre présente et que les gens filmés aient envie de « faire du cinéma » pour elle.)

Et nous avons toutes les trois filmé comme cela. Et bien filmé. Nous étions trois filles, nous avions trois façons de filmer. Le soir nous apprenions à regarder les images des autres, à refuser une image qui ne veut rien dire ou qui n'a aucun intérêt, comparer l'idée d'un plan et sa réalisation.

Je fais corps avec l'appareil
Pendant que je fais ces images, je m'aperçois que ce magnétoscope (portable, 1/2 pouce) me va très bien. La boite accrochée à mon épaule me pèse un peu, je ne peux pas gambader, mais je peux marcher et ce poids empêche ma démarche d'être saccadée La caméra-vidéo est adaptée à mon bras droit. Son poids fait bander mes muscles, empêche le bras de bouger, mais rien de terrible, pas besoin d'efforts violents. Ainsi équipée je peux partir « travailler » tranquille. J'ai trouvé un appareil à ma pointure. Je crois même que je l'aime un peu.
(J'aime bien que cet appareil soit petit, mais j'ai vu avec horreur, des gens l'employer - c'était « la paluche » pas le magnétoscope courant - de façon assez dégoûtante, en faisant du voyeurisme, en piquant leur image aux gens et en la faisant passer pour du réel à l'état brut.)

Une image différente
De l'œil gauche je vois « la réalité », de l'œil droit une petite image bleutée qui est l'image qui va être enregistrée. Je ne peux pas la confondre avec la réalité. D'emblée je sens que je cadre. Je coupe dans le réel. J'interviens. Je choisis mon image. Et comme elle est pas très jolie cette image (c'est moins beau 625 lignes qui clignotent qu'une belle image bien nette au cinéma), mon travail est de la rendre attirante. D'autant plus que les gens ont pris l'habitude de parler devant la télévision. Toute la fascination du cinéma a disparue, alors il faut que mon image choque. (Quand j'ai vu *Ordet* à la télévision, nous étions trois et nous buvions en devisant, nous nous sommes arrêtés de parler à la première image).

Noir, gris et blanc
Une image vidéo, c'est pas forcément l'image grisailleuse d'un type qu'on interviewe. On peut faire des images très dures, très violentes. De beaux presque noirs, de beaux presque blancs. Et puis je me surprends à faire dans des lieux peu éclairés, des images très douces, pleines de gris tous différents. Un corps, c'est doux. Le gris, c'est doux. Et le gris c'est pas forcément la grisaille.

Filmer à trois
Trois filles plus un magétoscope portable, il n'y a pas de quoi se prendre au sérieux comme au cinéma. Pourquoi ici diviser le travail? Chacune fait son apprentissage et sur le tournage chacune filme en fonction de l'envie qu'elle a, du plaisir qu'elle trouve à filmer. Je vois Valérie dans une manif. Je pense qu'il serait utile d'ajouter à l'interview de Valérie des images qui montrent comme elle a l'air à l'aise avec ses gosses dans une manif. Je demande la caméra et je cherche à montrer Valérie qui rigole, entourée de copines, Natacha, sa fille, qui parade etc. Les autres ne savent pas ce que je fais, elles me font confiance. Mon idée ne s'est pas transformée en un ordre exécuté par un travailleur que je paye.

Encore une fois : oser prendre l'appareil et faire une image qu'on aime. Oser prendre le pouvoir en sachant qu'on ne pourra pas le garder longtemps. (Il m'a semblé que le pouvoir était beaucoup plus diffus en vidéo qu'en cinéma. Au cinéma la place du maître est occupée par le réalisateur et tous les autres ne rêvent que de prendre sa place. En vidéo, les places sont moins définies, les techniciens essayent bien de se rattraper et d'être tout-puissants - envers complice - mais c'est un pouvoir moins terrible que celui du grand maître réalisateur.)

Je fais partie de la scène
J'enregistre au magnétophone une discussion. Les filles qui participent à la discussion me posent des questions (à moi, fille qui a eu un bébé et qui en ce moment est en train de faire une prise de son) Quand je filme au magnétoscope, elles n'osent plus, car elles croient que je me suis transformée en « caméraman ». Et quand de derrière mon viseur j'interviens pour dire mon avis, elles sont toutes étonnées, mais elles s'habituent bien vite. Elles sont contentes de sentir la caméra se personnaliser, prendre parti. Elles ont envie à la fin de voir mes images et d'en parler avec moi. Serait-ce possible en cinéma?

Filmer longuement
Je fais partie de la scène alors j'ai du mal à piquer une ou deux images par ci par là pour mon film. Je suis obligée de filmer dans une certaine longueur. Je me déplace tout en filmant. Je cherche à montrer de différentes façons ce qui se passe. (Il n'y a pas qu'un seul point de vue, le bon, le « prolétarien »). Je cherche aussi à bien définir ma place dans la scène. En 10 minutes de tournage je réalise presque un petit film. Je monte au tournage.

Le miracle
Tout a merveilleusement marché, mais à la première panne, nous sommes perdues. Les techniciens, du haut de leur savoir-pouvoir, nous embarquent le matériel (non sans un certain petit sourire), et s'en vont réparer ces 625 lignes auxquelles je ne crois pas.

Au cinéma, j'avais presque tout compris. C'est mécanique et c'est chimique. Ici, c'est miraculeux. Les mots de passe sont « tracking », « têtes vidéo » qui tournent à des vitesses vertigineuses. On ne touche à rien, même pour monter. Tout se passe par l'intermédiaire de boutons miraculeux en plastique. C'est japonais, c'est en plastique et en plus il y a des histoires de normes et de formats.

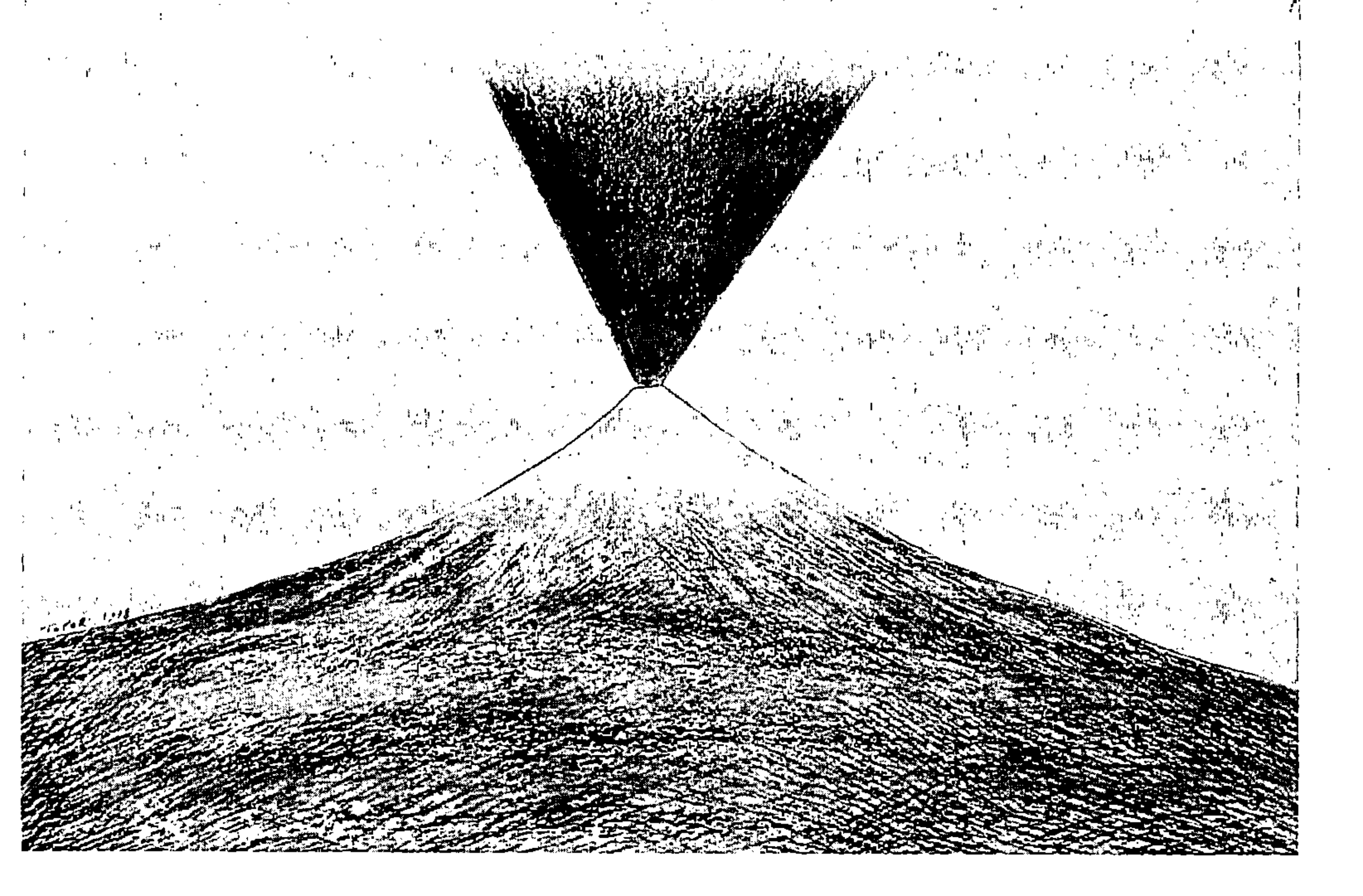
Et ces messieurs si sérieux qui ont inventé cette technique si miraculeuse n'ont même pas été foutus d'y ajouter un système qui permette de faire du bon son (dans les écouteurs, on n'entend absolument pas la qualité du son qu'on fait et on n'a pas de potentiomètre pour régler le son comme on désire).

Rien n'est parfait...

Anne Faisandier

L'EMPIRE DE LA PASSION

UN FILM DE NAGISA OSHIMA





NUMERO HORS SERIE
MIZOGUCHI KENJI



OFFRE LIMITEE A 500 EXEMPLAIRES

PRIX DE SOUSCRIPTION 48 F



A l'occasion de la ressortie des films de Mizoguchi Kenji, les Cahiers publieront **le 15 septembre** un **fac similé de 100 pages** contenant les textes consacrés à ce cinéaste, parus dans 9 numéros épuisés de la revue.

1. Dossier Mizoguchi Kenji

Cahiers du Cinéma Nº 158 août - septembre 1964

– Années d'apprentissage (Marcel Giuglaris)

– Six entretiens autour de Mizoguchi (Ariane Mnouchkine) avec

. Mr Kawaguchi Matsutaro
. Mr Mizutani Hiroshi
. Mrs Yoda Yoshikata et Miyagawa Kazuo
. Mr Tanaka Kinuyo
. Mr Takagi
. Mr Tsugi

– De Gion à Tokyo (Georges Sadoul)

2. Souvenirs sur Mizoguchi Kenji de Yoda Yoshikata

Cahiers du Cinéma Nº 166 - 169 - 172 - 174 - 181 - 186 - 192 - 206 (mai 1965/novembre 1968)

A ces deux parties s'ajoutera **la filmographie la plus complète** de Mizoguchi existant à ce jour, établie par Mr Tony Rayns.

Mr Tonys Rayns nous a aimablement autorisé à en faire usage avant parution de son livre « Mizoguchi Kenji » prévu pour fin 1978 in Occasional publications of the British Film Institute.



A retourner :
9, passage de la
Boule - Blanche
Paris 75012

BULLETIN DE SOUSCRIPTION

Numéro Hors Série MIZOGUCHI KENJI

NOM . . . . Prénom . . . .

Adresse . . . . Code Postal . . . .

verse la somme de 48 F (frais de port compris)

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement ce jour au C.C.P. 7890-76 ☐



A retourner :
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

NOM ....

Prénom ....

ADRESSE ....

....

....

Code Postal ....

Désire recevoir
les numéros cerclés

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement au C.C.P 7890-76 ☐

ANCIENS NUMÉROS DES CAHIERS DU CINÉMA

DISPONIBLES A NOS BUREAUX

20 F 192. 193. 195. 196. 199. 202. 203 204. 205. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218 219 222 224. 225 228. 230. 231. 232. 233. 240 242-243 254-255. 258-259 260-261. 251-252.

15 F 241. 244 247. 248. 249 250. 253. 256 257. 264. 265 284. 285 286. 287. 288. 289

23 F 290-291

25 F 262-263. 266-267. 268-269. 279-280.

12 F 270. 271. 272 273. 274. 275. 276. 277 278. 281. 282. 283.

35 F 207 (Spécial Dreyer). 220-221 (Spécial Russie année 20). 226-227 (Spécial Eisenstein) 234-235. 236-237 238-239.

Port : pour la France : 0,80 F; pour l'Étranger : 1,60 F par numéro.

Cercler les numéros choisis.

Commande groupées : – 25 % pour une commande de plus de 20 numéros. (Cette remise ne s'applique pas aux frais de port).

Vente en dépôt : pour les librairies, les ciné-clubs, pour toute personne ou groupe désirant diffuser les CAHIERS DU CINÉMA, nous offrons une remise de 30%.

CAHIERS DU CINEMA

NOM ....

Prénom ....

ADRESSE ....

....

....

Code Postal ....

La collection 1971 ☐
1972-1973 ☐
1974-1975 ☐
1976 ☐
1977 ☐
EISENSTEIN ☐

La série
« TECHNIQUE ET IDÉOLOGIE » ☐

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement au C.C.P 7890-76 ☐

COLLECTIONS : OFFRE SPÉCIALE

130 F (+ 6 F pour frais de port)

Collection 1971 : n° 226-227 (spécial Eisenstein) - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 234-235

140 F (+ 6 F pour frais de port)

Collection 1972-1973 . n°s 234-235 - 236-237 - 238-239 - 240. 241. 242-243. 244. 247 248

110 F (+ 6 F pour frais de port)

Collection 1974-1975 : n°s 249. 250. 251-252. 253. 254-255. 256. 257. 258-259 260-261.

100 F (+ 6 F pour frais de port)

Collection 1976 . n°s 262-263. 264. 265. 266-267 268-269 (spécial images de marque). 270 - 272

90 F (+ 6 F pour frais de port)

Collection 1977 n°s 273-274. 275 276. 277. 278. 279-280. 281. 282. 283.

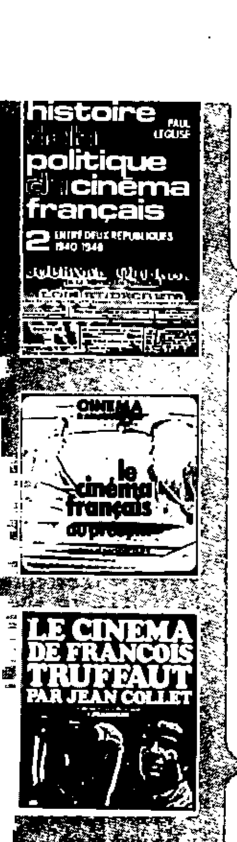
290 F (+ 12 F pour frais de port)

Collection EISENSTEIN : Nous offrons à nos lecteurs la collection complète des vingt-trois numéros dans lesquels ont paru les textes d'EISENSTEIN (n°s 208 à 211, 213 à 227, sauf le n° 223 épuisé, 231 à 235), au prix spécial de 130 F (+ les frais de port). Cette offre est valable dans la limite des exemplaires disponibles.

90 F (+ 5 F pour frais de port)

Collection « Technique et Idéologie » : série d'articles de Jean-Louis COMOLLI parus dans les n°s 229. 230 231 233 234-235 241 des Cahiers.

Cocher les collections choisies



Connaissez le Cinema et vous l'aimerez...
ET SI VOUS L'AIMEZ DEJA, CONNAISSEZ-LE MIEUX ENCORE !

CAMPAGNE D'ETE "LES GRANDS ENSEMBLES"

JUSQU'AU 30 SEPTEMBRE : envois franco sans majoration.
Et un livre supplémentaire est joint gracieusement à chaque "ensemble".

A l'occasion de cette campagne d'été 78, vous sont proposés à des conditions particulières des livres de grande valeur, groupés par affinités dans des "ensembles" cohérents. Pour mieux connaître et aimer le cinéma, suivant les perspectives de votre choix.

☐ Ensemble "Cinéma Français"

Le Cinéma Français d'hier et d'aujourd'hui, dans son contexte économique et politique. Ses réalités, ses problèmes, ses perspectives.

HISTOIRE DE LA POLITIQUE DU CINEMA FRANÇAIS, par **Paul Léglise**. 2 Tomes : 114 F
LE CINEMA FRANÇAIS AU PRESENT (CA2), un dossier essentiel sur un cinéma en crise. 28 F
L'EROTISME EN QUESTION (CA2). L'affaire du "porno" et ses suites. 15 F
LE METIER D'ACTEUR (CA2). Dossier. 15 F

L'ENSEMBLE : 172 F franco.
OFFERT : "André Malraux" (et le cinéma) par Denis Marion (CA).

☐ Ensemble "Actualité de François Truffaut"

A travers ses propres écrits, et une analyse aiguë de ses films, le portrait composite d'un cinéaste rigoureux.

LE CINEMA SELON HITCHCOCK, par **François Truffaut** (CD) Entretiens. 44 F
LA NUIT AMERICAINE (et JOURNAL DE FAHRENHEIT 451), par **François Truffaut** (CD). Script. 36 F
LE CINEMA DE FRANÇOIS TRUFFAUT, par **Jean Collet** (CP). 150 photos 54 F

L'ENSEMBLE : 134 F franco.
OFFERT : "Alfred Hitchcock" par N. Simsolo (CA).

☐ Ensemble "Charlie Chaplin, l'homme et l'œuvre"

En deux grands livres complémentaires, une carrière et une vie également admirables

VIE DE CHARLOT, par **Georges Sadoul**. Préface d'Aragon. (CH) Réédition en album. 250 photos NOUVEAUTE 69 F
TOUT CHAPLIN, par **Jean Mitry** (CC). L'œuvre complète racontée et analysée. 54 F

L'ENSEMBLE : 123 F franco.
OFFERT : "Georges Méliès" par G. Sadoul (CA).

☐ Ensemble "Hollywood et les siens"

Préhistoire, histoire, et mythologie du cinéma américain.

HOLLYWOOD ANNEES ZERO, par **Robert Florey** (CC). Chronique. 42 F
LAUREL ET HARDY, par **Roland Lacourbe** (CC) Relié. 150 photos 97 F
L'AMERIQUE DES STARS (CA2). Dossier. 15 F
MARILYN MONROE (CA2). 15 F

L'ENSEMBLE : 169 F franco.
OFFERT : "Vincente Minelli" par Marion Vidal (CA).

☐ Ensemble "Cinéma, société, histoire"

Le cinéma dans la société et dans l'époque, le cinéma face aux pouvoirs.

CINEMA ET POLITIQUE, par **Christian Zimmer** (CD). 42 F
CINEMA COLONIAL, par **Pierre Boulanger** (CD). 39 F
CINEMA MILITANT, par **Guy Hennebelle** et coll. (CA2) 24 F
L'ANGLETERRE ET SON CINEMA. LE COURANT DOCUMENTAIRE, par **Olivier Barrot** (CA2). 15 F
LES ECRANS DE SOFIA, par **Albert Cervoni** (CP) 30 ans de cinéma dans une démocratie populaire. 33 F
LES CINEMAS CANADIENS, par **Pierre Véronneau** et coll. (CP). NOUVEAUTE. 39 F

L'ENSEMBLE : 192 F franco.
OFFERT : "Glauber Rocha" par René Gardies (CA).

☐ Ensemble "Genres et formes du Cinéma"

UNIVERS DU WESTERN, par **G.A. Astre** (CC). 200 photos 59 F
LE CINEMA EXPERIMENTAL, par **Jean Mitry** (CD) 36 F
L'AVENTURE DU CINEMA DIRECT, par **Gilles Marsolais** (CC) 54 F
DEMAIN LA SCIENCE-FICTION, par **A. Schlockoff** et coll. (CA2) 15 F

L'ENSEMBLE : 164 F franco.
OFFERT : "Arthur Penn" par Robin Wood (CA).

☐ Ensemble "Cinéma à la française"

Des auteurs et des œuvres représentatifs d'une grande tradition.

LE CINEMA SELON JEAN-PIERRE MELVILLE, par **Rui Nogueira** (CD). Entretiens. 36 F
LES CONTES MORAUX D'ERIC ROHMER, par **Marion Vidal** (CP). Etude. 36 F.
LE CINEMA DE FRANÇOIS TRUFFAUT, par **Jean Collet** (CP) Etude. 150 photos. 54 F
JEAN RENOIR, par **Claude Beylie** (CA2). Etude. 15 F

L'ENSEMBLE : 141 F franco.
OFFERT : "Robert Bresson" par Michel Estève (CA.)

☐ Ensemble "Théorie du Cinéma"

Une "œuvre complète" classique et capitale, et une approche moderne de l'art du film

ECRITS SUR LE CINEMA, par **Jean Epstein** (CC). 2 Tomes 124 F
L'EXPRESSION CINEMATOGRAPHIQUE, par **François Chevassu** (CP) 42 F

L'ENSEMBLE : 166 F franco.
OFFERT : "Marcel L'Herbier" par Noël Burch (CA).

Panachage possible de tous les titres des différents "ensembles". Envoi franco

Ces livres appartiennent au fonds propre de FILMEDITIONS ou au célèbre fonds Cinéma des Editions Seghers (créé et dirigé par P. Lherminier, et repris à nos Editions en 77) Diffusion : DIFF. EDIT.)

Références des collections : *CP . Cinéma Permanent • CH : Le Cinéma et son Histoire • CD Cinéma 2000 • CC · Cinéma Club • CA . Cinéma d'Aujourd'hui • CA2 . Cinéma d'Aujourd'hui-Revue*







Cette page peut être utilisée directement comme Bon de Commande · à détacher ou à photocopier et à adresser à votre libraire, ou à Filméditions, en joignant vos nom et adresse, et votre titre de paiement Barrer en croix la ou les cases correspondant aux "ensembles" de votre choix. (vente en librairie aux mêmes conditions.



BP 126, 75226 PARIS CEDEX 05 - CCP LA SOURCE 3479510 S

PIERRE LHERMINIER EDITEUR

CAHIERS DU CINEMA 292

23 F.

N° 292 SEPTEMBRE 1978

HITLER, UN FILM D'ALLEMAGNE

L'État-Syberberg, par Serge Daney 5

Entretien avec Hans-Jürgen Syberberg, par Serge Daney, Yann Lardeau et Bernard Sobel 8

L'art du deuil, par Yann Lardeau 15

La real-fiction du pouvoir, par Jean-Louis Comolli et François Géré 24

RENCONTRES AVEC DES PRODUCTEURS (1)

Entretien avec Jean-Pierre Rassam, par Jean-Claude Biette, Pascal Kané, Barbet Schrœder et Serge Toubiana 29

LE SPORT DANS LA TÉLÉVISION

Table-ronde, avec Serge Daney, Jean Hatzfeld, Serge Le Péron et Serge Toubiana 40

L'EMPIRE DE LA PASSION

Entretien avec Oshima Nagisa, par Serge Daney et Jean Narboni 45

Un sourire pour les pauvres gens, par Bernard Boland 50

POUR UNE NOUVELLE APPROCHE DE L'ENSEIGNEMENT DE LA TECHNIQUE DE CINÉMA

Le son. Programmation de l'écoute (1), par Claude Bailblé 53

LA PASSION DE JEANNE D'ARC

Une peur active, par Jean-Pierre Oudart 60

PETIT JOURNAL

Ezzedine Kalak, par Serge Le Péron — Liliane de Kermadec dit tout (à Pascal Kané) 63

Films chinois à Pesaro, par Yann Lardeau — Gremillon à l'Action-République, par Bernard Boland 65

Vidéo et narcissisme, par Jean-Paul Fargier — Questions à Milka Assaf — Anne Faisandier parle de *Nombrelles* 68